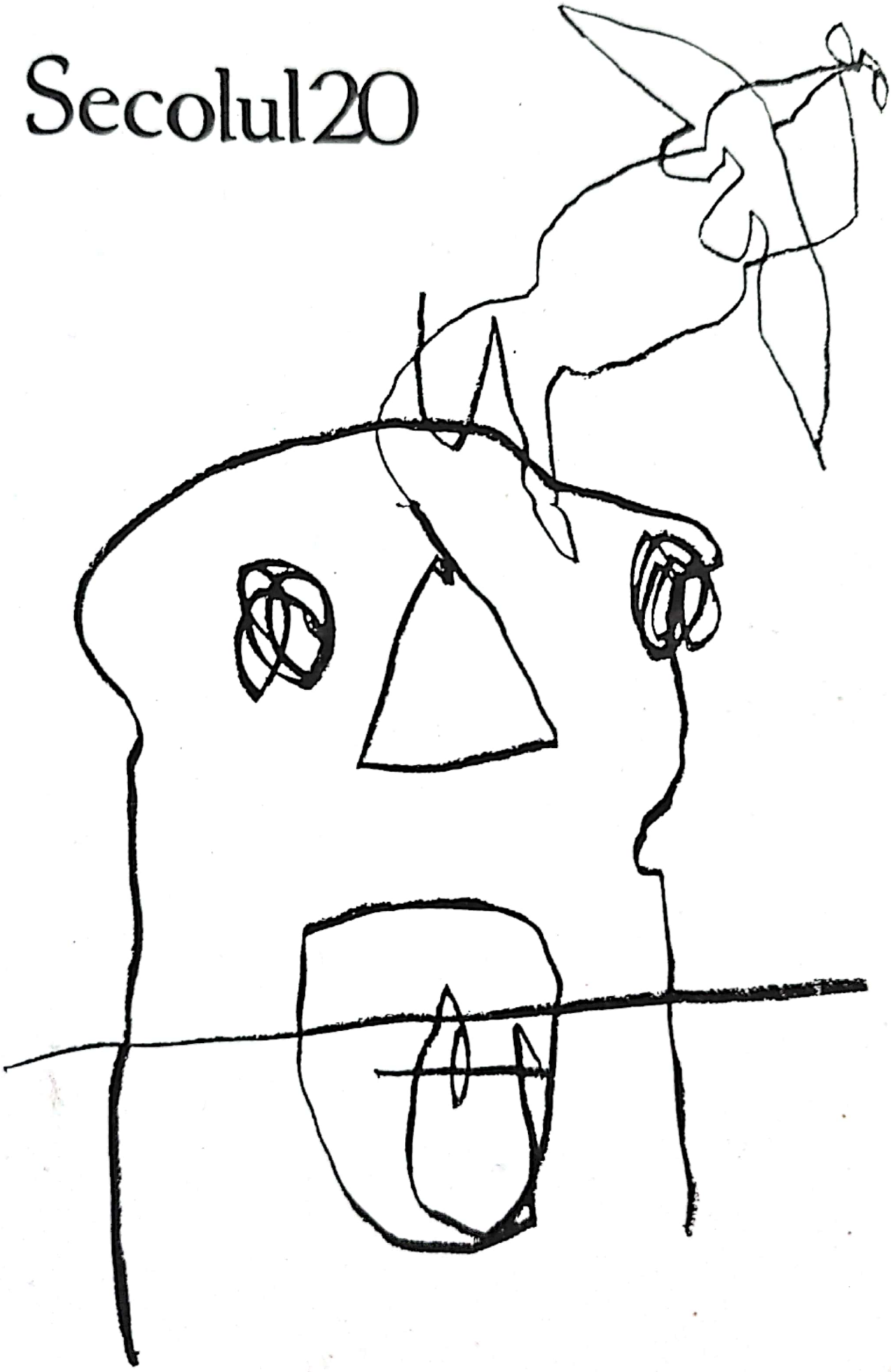
Secolul20



Scanned with OKEN Scanner

# ARGUMENT

Un număr bilingv al «SECOLULUI 20»?

De ce nu?

În general, se spune că studiul şi practica limbilor străine contribuie la a ne elibera de servituţile propriei noastre limbi. Captivi ai limbii române, încercăm acuma să evadăm din această dulce închisoare maternă, profitând de un instrument cu reputaţia de a fi cel mai inteligent din lume, limba lui Descartes şi Pascal, a lui Racine şi Mallarmé.

Printr-o fericită coincidenţă, acest număr al revistei noastre — primul care se vrea un semnal explicit al francofoniei române — este consacrat, din nou, limbajului. Acum trei ani, am abordat această problematică într-o manieră generală, istorică şi filosofică. De data aceasta, dorim să stabilim o mică tipologie a limbajelor specifice diverselor domenii ale activităţii spirituale ale omului, să explorăm câteva sisteme de semne proprii artelor şi ştiinţelor, începând cu poezia şi terminând cu politica, începând cu religia şi încheind cu limbajul maşinilor.

În felul acesta, vrem să oferim cititorilor noştri francezi o imagine mai fidelă, şi îndeosebi accesibilă, a preocupărilor noastre actuale. Cât despre publicul român, lui îi propunem, deasemenea, în traducere, o serie de autori străini, îndeosebi francezi. Un motiv în plus pentru ca acest număr să fie, în acelaşi timp, un fel de pariu. Sperăm să-l fi câştigat.

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

Scanned with OKEN Scanner

Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor din România
şi
Fundaţia Culturală «SECOLUL 21»

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul onorific:
DAN HĂULICĂ, ALEXANDRU BACIU, ANDREI BREZIANU, GETA BRĂTESCU, MADELEINE FORTUNESCU, ILIEŞ CÂMPEANU

Redacţia:
ŞTEFAN AUG. DOINAŞ — redactor şef

ROGER CÂMPEANU — secretar general de redacţie
GEO ŞERBAN, ALINA LEDEANU, ALINA CAMBIR, CLAUDIU BACIU
SANDA GUSTI (tehnoredactare)

---

I-2-3/1995
358-359-360

# SUMAR

## LIMBAJE / LANGAGES

**POETIC, RELIGIOS, LITERAR, POLITIC, TEATRAL, CORPORAL, MUZICAL, PLASTIC, ETC.**

**EDITORIAL**

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ: *Le bruissement des langages* • 4

•

AL. PALEOLOGU: *Entre Pangloss et Martin* • 10

•

OCTAVIO PAZ: *Teatru de semne*, în româneşte de Andrei Ionescu • 18
ERNESTO SÁBATO: *Lingvişti şi milenare*, în româneşte de Andrei Ionescu • 28

Scanned with OKEN Scanner

# LIMBAJUL POEZIEI

MARTIN HEIDEGGER: *Caracterul de limbă al poeziei*, în românește de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu • 32

## ANTOLOGIE BILINGVĂ

### STÉPHANE MALLARMÉ, RENÉ CHAR, MICHEL DEGUY, PIERRE OSTER SOUSSOUEV
### Poeme și proze în tălmăcirea lui ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

STÉPHANE MALLARMÉ: *Autres poèmes / Alte poeme* • 46
RENÉ CHAR: *Lettera amorosa* • 75
MICHEL DEGUY: *Poèmes / Poeme* • 82
MICHEL DEGUY: *A l'infinitif / La infinitiv*, texte inedite (cu facsimil) • 96
PIERRE OSTER SOUSSOUEV: *Alchimie de la lenteur / Alchimia lentorii; La Terre / Pământul*, poeme inedite (cu facsimile) • 110

### Despre STÉPHANE MALLARMÉ, MICHEL DEGUY, PIERRE OSTER SOUSSOUEV

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Figură a gândirii — «Un coup de dés»*, în românește de Florin Alexiu • 138
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: *Le poète et le monde des choses* • 146
*Pratique et méditation de la poésie* • 152

## POETICĂ

IRINA MAVRODIN: *Fragments sur la poésie et le langage poétique* • 160

•

PIERRE-SYLVAIN FILLIOZAT: *Poetica sanscrită*, în românește de Al. Baciu • 163

# FREAMĂTUL LIMBAJELOR

JEAN-FRANÇOIS MALHERBE: *Religie și autoimplicare*, în românește de Ștefan Popa • 170

•

NORBERT DODILLE: *Le texte existe-t-il encore?* • 176
FERNAND OUELLETTE: *Lumina limbii*, în românește de Alina Ledeanu • 179
PIERRE OUELLET: *A nu-știu-câta-limbă* • 182

•

MIHAI ȘORA: *Politique et communication* • 187
NICOLAE MANOLESCU: *Mon premier contact avec la langue de bois* • 190
MIHAI ZAMFIR: *L'instauration par le langage — Sur l'antinominalisme du discours communiste* • 196

•

ANTONIN ARTAUD: *Teatrul și dublul său*, în românește de Ștefan Popa • 204
GEORGES MOUNIN: *Mimul contemporan*, în românește de Alina Ledeanu • 208

Scanned with OKEN Scanner

## DANSUL CA LIMBAJ AL CORPULUI: MAIA PLISETSKAIA

ALINA LEDEANU: «Normalno» • 218
GIGI CĂCIULEANU: «Principiul incertitudinii...», un interviu de ALINA LEDEANU la Espace Pierre Cardin (Paris), cu imagini de la repetiţia spectacolului «La Folle de Chaillot» • 226

•

MICHEL SERRES: *Muzică şi zgomot de fond*, în româneşte de Alina Ledeanu • 238
JULIA KRISTEVA: *Limbajul vizibil: Pictura*, în româneşte de Al. Baciu;
*Fotografia şi cinematograful*, în româneşte de Ana Lazăr • 247

•

## GETA BRĂTESCU desenând «CU OCHII ÎNCHIŞI»

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ: «Cu ochii închişi» / «Les yeux clos» • 250

•

MARINA YAGUELLO: *Mitul în inima ştiinţei*, în româneşte de Florin Alexiu • 254
JULIA KRISTEVA: *Psihanaliză şi limbaj*, în româneşte de Al. Baciu • 259
LORAND GASPAR: *Limbajul naturii*, în româneşte de Ştefan Aug. Doinaş • 267
ÉMILE DELAVENAY: *Limbajul maşinilor*, în româneşte de Ana Lazăr • 275

## PARLER MUTIQUE / A VORBI PE MUTEŞTE

GIORGIO DE CHIRICO: *Hebdomeros*, fragmente de proză, în româneşte de Ştefan Popa • 277
PASCAL QUIGNARD: *Toate dimineţile lumii*, roman, fragmente, în româneşte de Liviu Călin • 288

---

Un număr alcătuit de
**ŞTEFAN AUG. DOINAŞ**

şi îngrijit de
ALINA LEDEANU

Coperta şi desenele acestui număr:
din ciclul inedit «Cu ochii închişi»
de GETA BRĂTESCU

---

**Numărul LIMBAJE / LANGAGES a fost realizat cu sprijinul integral al MINISTERULUI FRANCEZ PENTRU CULTURĂ**

**Redacţia revistei «SECOLUL 20» mulţumeşte**

**poetului PIERRE OSTER SOUSSOUEV, pentru generoasa lui contribuţie**

**precum şi**
**Doamnei SOFIA OPRESCU, pentru participarea sa la realizarea acestui număr**

Scanned with OKEN Scanner

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

# LE BRUISSEMENT DES LANGAGES

Innombrables mais difficilement perceptibles, accessibles ou, au contraire, ésotériques, cachés derrière leurs propres signes visibles, irréductibles les uns aux autres, sonores ou seulement visuels, — les langages sont toujours présents autour de nous: ils murmurent, ils bruissent, ils chuchotent, ils gesticulent. Est-ce qu'on exagère en soutenant que chaque domaine de l'existence possède son propre langage? Est-il possible de donner aujourd'hui au mot «langage» le sens limité de ce qui appartient exclusivement à la parole? Les multiples signes qui foisonnent ne se constituent-ils toujours en des systèmes qu'on peut — qu'on doit — considérer comme des langages? En les nommant ainsi, est-ce qu'on leur applique une étiquette appropriée, ou bien les indique-t-on seulement par une figure linguistique?

Sans doute la langue — le principal moyen de communication interindividuelle — mérite, dans le sens propre de ce terme, la dénomination de langage. D'ailleurs, si une problématique langagière a existé depuis les plus anciens temps, elle a toujours visé la parole, les mots, la langue: elle a été une problématique du *logos*. La langue a été tellement mise en valeur qu'elle s'est trouvée haussée — à côté de la pensée — au rang d'attribut spécifique et exclusif de l'espèce humaine, au rang de capacité supérieure de l'homme: elle le situe en effet



Scanned with OKEN Scanner

*«...Le bruissement des langages marque ce changement de "tonalité" existentielle — sonore, visuel, corporel, vital — lorsque les choses du monde cessent de se tenir en elles-mêmes, comme des simples objets, pour devenir — dans le cadre d'un certain système de signes — des* enjeux *dans le grand jeu de l'existence.»*

au-dessus des autres créatures; dans la fameuse définition pascalienne — *roseau pensant* —, on peut lire aussi, sans doute, cette vertu spéciale de l'homme d'être un vivant qui utilise un langage articulé, de se présenter comme *un être qui parle.*

Cette vertu de l'homme tire son origine du Paradis: *La Genèse* nous dit que le premier homme, Adam, a été appelé par Dieu et invité à donner des noms aux choses créées. Mais la problématique réelle de la langue commence seulement avec le mythe de la Tour de Babel. Depuis ce moment-là, différents groupes humains en s'affrontant ont été éblouis, chacun, par la parole des autres; ils ont ensuite dépassé — d'une manière ou d'une autre — cette barrière linguistique; et leur propre fascination, provoquée par les idiomes si divers, s'est concrétisée dans l'invention de nouvelles glossolalies ou dans l'obsession utopique d'une langue universelle. Les gens qui ont prétendu avoir découvert des langues encore inouïes sur la Terre et sur les autres planètes — depuis Cyrano de Bergerac et Emmanuel Swedenborg au XVII-ème siècle, jusqu'à Hélène Smith, le médium du docteur Théodor Flournoy de Genève, dans ce siècle, — méritent-ils d'être considérés comme des *fous du langage* plus que, par exemple, un penseur comme Leibniz qui, en rêvant à une «caractéristique universelle», recommandait comme point de départ pour cette langue philosophique, le chinois, à cause de son caractère *figuré* qui «parle» à l'oeil?



Scanned with OKEN Scanner

Mais ne nous abusons pas: souvent le bruissement des langages devient une sorte de «chant des Sirènes», qui emporte l'homme s'il ne manifeste pas la prudence d'Ulysse — vers des contrées utopiques au-delà de la dernière frontière de la raison. Le *Spokil* du docteur Nicolas, le *Volapük* de Schleyer, la *Spelin* de Bauer et Afram, la *Langue bleue* de Bollak, l'*Anglo-franca* de Hoinix, l'*Espéranto* de Zamenhof, l'*Adjuvanto* de Beaufront, la *Mundolingue* de Julius Lott, la *Lingua komun* de Kürschner, la *Reform neutral* de Wahl, etc., constituent de troublants témoignages dans ce sens.

En disant que les langages murmurent, bruissent et chuchotent, j'indiquais l'une (sinon la première) des caractéristiques. Plus récemment, ce traît a été valorisé comme prioritaire par un penseur tel que Heidegger: *Das Hören ist für des Reden konstitutiv,* écrit-il; et cette affirmation m'encourage à associer au langage tout ce qui se manifeste comme murmure, bruissement et chuchotement. Valéry finit son poème «La Pythie» par ces vers:

*Voici parler une Sagesse*
*Et sonner cette auguste Voix*
*Qui se connaît quand elle sonne*
*N'être plus la voix de personne*
*Tant que des ondes et des bois!*

Tous ces mots circonscrivent indubitablement le *logos* et le *mélos,* c'est-à-dire les domaines esthétiques de la Poésie et de la Musique. Mais que se passe-t-il avec les autres Arts? Personne ne peut plus contester aujourd'hui que la Peinture, le Cinéma, la Danse et sa soeur aînée la Pantomime, possèdent elles aussi leurs langages spécifiques, insuffisament étudiés jusqu'à présent. Mais nous vivons dans une époque où presque n'importe quelle discipline de l'Esprit revendique l'usage d'un langage propre: langage de la Science, langage de la Philosophie et (pourquoi pas? une fois qu'on parle si souvent maintenant d'une «langue de bois»!) langage de la Politique. Et on peut continuer: les hommes de science s'ingénient à déchiffrer dans la sphère — encore pleine de mystère à beaucoup d'égards — de la Biologie le travail invisible de certains facteurs de nature chimique, bien mis en lumière par les spécialistes, qui «imitent» le comportement des facteurs à l'oeuvre dans le domaine du psychisme humain. Est-ce qu'il n'y a pas un *texte* qui s'écrit en permanence dans les structures moléculaire de l'être vivant, grâce à un processus tout à fait comparable à celui qui *se tisse* inconsciemment dans nos écritures? La danse des abeilles se



Scanned with OKEN Scanner

présente aussi comme un *code subtil,* qui ressemble étonnament au langage humain. Car les abeilles peuvent non seulement transmettre des messages, mais en même temps symboliser. Dans ce cas il s'agit non d'un langage, mais d'un *code de signaux.* Julia Kristeva ose même formuler un postulat phénoménologique: «l'ordre du *langage* unit celui de la *vie* et de l'*idéalité;* l'élément de la signification, la substance de l'expression qu'est la parole, réunit en un parallélisme le *sens* (transcendental) et la vie».

Et puis il faut reconnaître que les glossolalies spirites, tout comme les cérémonies religieuses, sont, elles aussi, des langages particuliers, pratiqués à certaines occasions, par des communautés humaines de plus en plus nombreuses.

Si nous avions la témérité (ou bien l'imprudence) de nous demander sur ce qui produit ce bruissement des langages, nous serons obligés de souscrire à l'idée que l'activité linguistique est une opération destinée essentiellement à rendre publiques certains événements de l'esprit, c'est-à-dire à voter en faveur de la priorité du «mental» face au physique. Car, cela me semble bien évident, il n'y a pas de bruissement d'un langage que là, précisément, où des idées libres forcent le seuil de l'expression. En ce sens, le langage poétique doit manifester un bruissement plus fort que, par exemple, le langage politique, malgré le fait que ce dernier est, sans doute, le résultat des stimuli internes plus proche de l'activité raisonnante, productrice des idées claires et distinctes, que le premier dont le comportement verbal est dû surtout à des facteurs mentaux plus vagues. Car le bruissement d'un langage n'est pas déterminé par le contenu (sens et signification) qui lui est propre, mais par les signes qu'il fait mettre en action, c'est-à-dire par sa matière verbale. Donnons un nom plus approprié à ce phénomène: c'est la «créativité linguistique», celle qui montre que l'homme est tout autre chose qu'un automate et qu'il est radicalement différent du plus compliqué de tous les automates: l'animal. Tout ce qu'on peut dire à ce sujet c'est justement ce qui a déjà été dit: «d'un côté qu'il est certainement impropre de dire qu'une machine utilise un langage; de l'autre, qu'il est important de reconnaître que des performances de machine peuvent être totalement *analogues* au langage, à telle enseigne que la totalité de la théorie linguistique peut leur être appliquée». En ce qui me concerne, j'ose dire que suis capable de percevoir le bruit, le ronronnement d'une machine, mais pas du tout le bruissement de son langage.

Afin de cerner l'essence de ce bruissement, il nous faut reprendre la distinction heideggerienne entre «écouter la langue», d'une part, et



Scanned with OKEN Scanner

«être-aux-écoutes» des autres, surtout de ce «on» anonyme, d'autre part: l'écoute obéissante *(Hören auf)*, c'est justement ce qui nous empêche de «s'entendre soi-même». Le bruissement du langage est tout le contraire du «vacarme» du bavardage quotidien toujours «à l'affût du nouveau dont l'être-là est assailli». Le véritable nom de ce bruissement c'est *le silence*, la voix de l'authenticité de chaque être-là qui se pose comme sujet d'une démarche artistique. Ce bruissement — répétons-le encore une fois — est le seul mode qui convienne au discours authentique, «le mode inquiétant du *silence*» où toute vaine palabre se tait enfin: il est «le silence éloquent» où retentit le dire véritable de la langue «dont les penseurs et poètes se font les vrais porte-parole».

Il y a dans tout langage une vertu poétique: celle-ci se montre toujours lorsque son système de signes est détourné de son but naturel: lorsque la langue n'est plus un moyen de communication, lorsque les lignes et les couleurs ne sont plus mises à mimer le réel, lorsque les sons s'ordonnent d'une autre façon que dans la nature, lorsque les images modifient les trois extases du temps de la vie, lorsque le déplacement du corps ne sert plus à marcher etc. Dans tous ces détournements se manifeste un don paradoxal: celui de mettre en valeur le rapport de l'homme avec le cosmos justement par le brouillage de ce rapport naturel, par un renversement grâce auquel résulte une confusion entre nom et chose. La fonction de toute poésie est celle de nourrir l'esprit «en l'abouchant au cosmos». En dévoilant les significations inconnues des objets, l'artiste devient «le réparateur du monde». Il permet au monde de «fonctionner», c'est-à-dire de développer librement l'entrelacement infini de ses possibilités jusque là cachées à l'homme». Ces lignes sur la poétique de Francis Ponge peuvent s'appliquer à toute poétique. Le bruissement des langages marque ce changement de «tonalité» existentielle — sonore, visuel, corporel, vital — lorsque les choses du monde cessent de se tenir en elles-mêmes, comme de simples objets, pour devenir — dans le cadre d'un certain système de signes — des *enjeux* dans le grand jeux de l'existence.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

AL. PALEOLOGU

# ENTRE PANGLOSS ET MARTIN

En 1933 (j'avais quatorze ans) je tombai un beau jour sur un petit livre que je lus d'un trait jusqu'au soir et ce fut un événement décisif pour la formation de mon esprit. C'était un volume joliment relié en cuir souple, imprimé de façon assez espacée pour lui donner de l'épaisseur, sur du beau papier de Rives couleur bleue très pâle, avec un portrait de l'auteur à la sanguine. Je connaissais cette figure, c'était Voltaire: «j'aimais son ricanement malicieux et sa perruque poudrée. Le titre du livre m'avait particulièrement attiré»: *Candide ou l'optimisme.*

J'étais alors un partisan de l'optimisme, c'est à dire que je détestais les esprits chagrins et préférais les gens de bonne humeur, comme mon père qui avait toujours le mot pour rire et ne laissait jamais passer inaperçu le côté risible des choses.

La lecture de ce livre m'a littéralement court-circuité. Je fus immédiatement gagné par le ton détaché et imperturbable aussi bien que par l'alacrité avec lesquels l'auteur entasse tant de malheurs les uns sur les autres; tout cela en un style bref, électrique, survolté, donnant au récit une allure d'éclair.

Force m'était cependant de me rendre à cette évidence: l'auteur se moquait de l'optimisme et le tenait pour indéfendable. Et je vis que point n'était besoin d'être optimiste pour être homme d'esprit, bien au contraire. Et que si l'optimisme a peut-être du bon dans certaines circonstances, il est tout ce qu'il y a de déplacé dans bien d'autres. Et parfaitement nigaud comme philosophie.

Montaigne, dont je fis la découverte peu après, n'est pas non plus un optimiste, il s'en faut de beaucoup, malgré son humeur enjouée. J'allais de *Candide* aux *Essais* en droite ligne et y élus, pour ainsi dire, domicile



Scanned with OKEN Scanner

à vie. Pour moi, ces deux livres-là sont jumelés, ou plutôt *Candide* est le vestibule des *Essais.*

Je suis choqué de voir le nombre des gens qui, tout en s'y amusant (sans compter les atrabilaires qui n'y trouvent rien de drôle) ne se rendent pas compte de l'immensité de ce petit chef d'œuvre. Que de pédants n'ai-je pas entendus qui le tiennent pour pas grand'chose, pour un canular, pour une simple pochade et aussi, en raison de quelques épisodes plutôt égrillards, pour un spécimen du genre licencieux? Bon, canular, d'accord, pourquoi pas? où est le mal? il y en a eu d'immortels et c'en est un. Pochade, oui, on voit bien que c'est écrit prestement, sans trop chercher les mots, et c'est ce qui lui donne cette accélération irrésistible, ce rythme endiablé, cette course folle, sans hésitation ni détour. C'est comme une ouverture de Mozart, comme l'ouverture et les airs vivaces des *Noces de Figaro.* Et quelle transparence, quelle charge d'infini, quel poinçon d'éternité portent toutes ces créatures et ces images! Pangloss, le précepteur optimiste, Martin, le philosophe désabusé, et les recruteurs soudards, et les mouchards, et les Jésuites, et les entremetteuses, et les six rois détrônés dînant dans une hôtellerie de Venise! et le sénateur Pococuranté! Comme ces figures sommaires, campées bien vite en quelques lignes, demeurent à jamais vives et saillantes!

En réponse à Gide qui s'avouait déçu par une relecture de *Candide,* Thibaudet explique dans un article de la N.R.F. pourquoi c'est un des grands livres de l'humanité: histoire d'un seul amour durant toute une vie à travers des aventures à l'échelle planétaire, guerres, massacres, fléaux de la nature; destinées infléchies et broyées par la marche du monde; vie cosmopolite, haute finance, vanité de toutes choses, caducité des valeurs présumées; désenchantement, résignation, sagesse. Il en fait ressortir la portée en tant que «roman philosophique», — à ceci près que, de cette Réfutation de l'optimisme, Thibaudet infère sans ambages le pessimisme de l'auteur: «*Le monde comme volonté et comme représentation* c'est *Candide* dans une tête allemande» dit-il. Mais pas du tout! *Candide* dans une tête allemande ne saurait être que bel et bien *Critique de la raison pure.* S'il rejette l'optimisme, Voltaire n'est point pessimiste pour autant, en tout cas il ne l'est pas dans le sens systématique de Schopenhauer. Celui qui, voyant le mal partout dans le monde ne se contente pas cependant de le signaler mais ne cesse pas de le combattre par tous les moyens, n'est sûrement pas un pessimiste. A vingt-deux ans d'intervalle, dans *Candide* (1759) et dans *Critique de la raison pure* (1781), Leibniz est pris à partie ou, pour parler plus crûment, comme tête de Turc. Kant, il est vrai, ne s'en prend qu'à



Scanned with OKEN Scanner

«l'harmonie préétablie», en se maintenant dans la sphère purement spéculative (non toutefois sans y glisser imperceptiblement quelque malice) alors que Voltaire, se bornant aux faits et à la vie telle quelle, prétend confondre l'optimisme par le moyen de la dérision la plus totale. Il ne faut pas oublier qu'il était disciple de Locke, qu'il n'admettait donc pas l'innéité et que, partant, si sa philosophie n'excluait pas la transcendance elle ne pouvait concevoir le transcendental. Au demeurant, qu'est-ce qu'un roman ou un conte philosophique? (genre inventé par Voltaire, mais qui, comme presque toute invention, n'est pas tout-à-fait sans antécédents). Un roman ou un conte «philosophique» n'a pas beaucoup à voir avec ce que nous autres modernes appelons philosophie, c'est-à-dire la philosophie de chaire, la philosophie pour ainsi dire «professionnelle». Celle-ci est une création des universités allemandes à l'aube du romantisme et cultive l'esprit de système fondé sur l'apriorisme dans la théorie de la connaissance. En revanche, la philosophie dans une acception plus populaire, comme «avoir une philosophie», «se faire une philosophie» etc., est principalement orientée vers la sagesse, fondée sur l'expérience (et non pas l'expérimentation) et la méditation. Il y a aussi, évidemment, les formes intermédiaires, que sont les philosophies plus ou moins classiques, dont le support théorique concernant la possibilité de la connaissance ne fait qu'étayer la recherche d'une morale donc d'une sagesse. Leurs tenants n'étaient pas, d'ordinaire, des gens de chaire mais plutôt de cabinet, hommes de loi, voire hommes d'Etat, législateurs, ou bien médecins, astronomes, parfois des grands seigneurs dilettantes ou des vagabonds solitaires. Et il y a aussi la philosophie anonyme, celle que l'on trouve dans les proverbes et les exemples sapientiaux de certaines communautés, ainsi les anecdotes hassidiques ou les apologues orientaux. C'est de ce genre de sagesse que relèvent l'optimisme et son contraire, lesquels ne sont dans le fond que des penchants d'humeur et nullement des thèmes de la philosophie «professionnelle», notamment celle de chaire. Ce n'est donc pas fortuitement que Schopenhauer avait échoué dans sa tentative professorale.

Toujours est-il que le pessimisme n'est qu'à peine moins bête que son contraire, et pas du tout moins naïf malgré l'air désabusé qu'il se donne et quoiqu'il puisse asséner tous les maux de la terre à l'appui de ses allégations. Une maxime comme celle-ci, par exemple, de Cioran: *le progrès c'est l'élan vers le pire,* ne manque pas son effet, ayant l'air de dire quelque chose de saisissant, mais au fond ne dit rien et n'est pas plus vraie que la croyance de Condorcet à l'infaillibilité du progrès (mais y croyait-il vraiment?).



Scanned with OKEN Scanner

Le progrès existe cependant, quoiqu'on en puisse dire, mais il n'est ni simple ni rectiligne, il va sur une pluralité de plans sans congruence aucune et connaît par ailleurs des reculs et des rechutes désespérants; il n'a pas de prise dans certains domaines ou plutôt il y en a qui ne le comportent pas. C'est le progressisme qui est stupide, mais le progrès, lui, en tant que phénomène, est néanmoins réel, il n'est que de considérer les choses prévention et du plus près possible. C'est Vladimir Nabokov qui l'affirme, dans l'avant-propos d'un recueil d'études sur la littérature; il va jusqu'à dire que même en art, indépendamment de la valeur durable des chefs d'œuvre, l'effet du progrès se fait sentir.

Mais ce n'est qu'en grandes lignes qu'on peut en parler et encore n'est-il en fin de compte qu'infinitésimal, c'est-à-dire pratiquement nul pour peut-être plus de la moitié de l'humanité. Non, certes, ce n'est guère cet infime quotient qui saurait justifier une vision optimiste du monde (que rien d'ailleurs ne saurait justifier sinon la gentillesse de quelques êtres; je ne me souviens plus où j'ai pu lire cette phrase qui m'avait frappé: «il faut avoir le courage de préférer l'homme très intelligent à l'être très gentil»; j'approuvais cette idée; je ne l'approuve plus. J'ai bien vu depuis que les gens *vraiment* très gentils, mais essentiellement *très* gentils, sont toujours les plus intelligents; il n'y a pas lieu de leur préférer d'autres, il n'y a pas d'alternative. Pensez à la Matriona de Soljénitsyne).

Il en est de même quant au bon sens: un vieux cliché veut qu'il ne soit que médiocre vertu, se repaissant de platitudes et ne pouvant aller au delà d'un horizon borné; c'est qu'on le prend pour le simple sens commun, lequel, en effet, lui ressemble assez, mais ne lui est que «compagnon de route» pour un bout de chemin, après quoi il s'en sépare et tourne en rond, alors que le bon sens, lui, rencontre des vérités insoupçonnées et souvent éclatantes. Descartes avait bien tort de dire, non toutefois sans un brin d'ironie, qu'il est la chose du monde la mieux partagée: il est au contraire incomparablement plus rare que l'intelligence et la suppose, du reste, nécessairement. S'il y a nombre d'intelligents manquant absolument de bon sens, le contraire n'est jamais vrai, car qui peut le plus peut le moins. Souvent le bon sens frôle le génie et, au demeurant, qu'est-ce donc que le génie sinon l'absolu du bon sens? Le génie est rarement sophistiqué ni se va chercher midi à quatorze heures, ou alors s'il le fait c'est à bon escient, soit par raillerie, soit visant un certain effet. D'aucuns ne veulent voir en Molière que ce qu'ils appellent «le gros bon sens» et en Goethe que de la platitude: «Goethe, d'une médiocrité *sans précédent*» dit Cioran en soulignant ces deux derniers mots, lesquels ne font qu'annuler l'épithète. J'ai trouvé chez Cocteau l'idée, que j'ai entendu dire par d'autres aussi, qu'Oronte, Trissotin, les



Scanned with OKEN Scanner

précieuses étaient dans le vrai et que Molière s'en moquait bêtement, tout comme ces ignares qui ne pigent rien à Mallarmé. Je reviens à *Candide*. Dans ce petit livre grinçant, sec et amertumé il y a toutefois de quoi ne pas sombrer dans le pessimisme, il y a d'abord cet *allegro sostenuto* qui le parcourt d'un bout à l'autre et donne un aspect de papier mâché à tous ces malheurs trop réels et si lucidement perçus. Et il y a de la gentillesse et du bon sens. Naturellement, jamais l'un sans l'autre. En premier lieu la gentillesse et le bon sens de Candide, lesquels sont dans le fond la vraie leçon du livre. Puis la gentillesse et le bon sens de son fidèle Cacambo. Et aussi, quoiqu'il en soit, la gentillesse de Paquette, jolie fille, d'abord servante en Westphalie puis putain à Venise, ayant donc exercé deux métiers foncièrement féminins, les seuls à la portée d'une pauvre créature comme elle. Ni Cunégonde ni la Vieille ne sont mieux loties, malgré leur naissance si vertigineusement au dessus de celle de Paquette. C'est la vie! Car la prostitution et la servitude sont trop souvent la seule ressource des femmes pour se tirer d'autres infortunes peut-être pas même pires.

Finalement toute la troupe, à savoir: Candide, Cacambo, Martin, Pangloss, Cunégonde, la Vieille, frère Giroflée et Paquette, meurtris par la vie, désabusés, assagis tant bien que mal, se résignant au labeur opiniâtre lequel, comme l'affirme un vieil adage, vient à bout de tout, assument courageusement l'existence et en surmontent les vicissitudes. Ils y trouvent sinon le bonheur, ni trop souvent la joie, ni même, peut être, grand plaisir, du moins, selon l'expression de Giotto, «l'agréable fatigue qui vous prend le soir après une journée de bon travail».

## II

Je sais bien qu'on n'aime plus Voltaire. Je connais des gens qui se réjouissent du fond du cœur à l'idée qu'il est depuis plus de deux siècles dans une chaudière remplie de poix bouillante, au fin fond de l'Enfer. On l'a pris en grippe, c'est le moins qu'on puisse dire. On déteste son rire, prétendument «sardonique», grimaçant, mauvais.

De nos jours les hommes d'esprit ne sont plus, comme autrefois, rois de la société. On les tient pour des sans-cœur. Pas seulement les hommes d'esprit mais aussi tout simplement les rieurs sont mal vus. Il y a des rieurs stupides, c'est vrai; il y a aussi le rire sinistre des méchants et des fous. Mais, ce nonobstant, je ne me fierais pour rien au monde au cœur de qui ne sait pas rire.

Je sais le mal qu'à juste titre on peut dire de Voltaire. Je ne me suis pas privé non plus, à mon tour, d'en dire autant.



Scanned with OKEN Scanner

Cet homme, qui, bien sûr, était une sorte de génie, n'était pas moins aussi, comme bon nombre de ses pairs à l'époque, affligé d'une suffisance inébranlable qui lui oblitérait la compréhension de pas mal de choses. En voulant combattre les préjugés et la «superstition» il ne faisait trop souvent qu'en prendre la contrepartie et tomber de ce fait dans des préjugés de sens contraire. Il ne doutait absolument pas de son doute et surtout *ne se doutait* de rien. Ce qu'il dit de la *Divine Comédie,* par exemple, et généralement sur l'art et la vie intellectuelle du Moyen Âge est strictement consternant.[1] C'est Baudelaire qui, à ce propos, a le mot de la fin: «comme tous les paresseux — dit-il — Voltaire haïssait le mystère». Ce polygraphe impénitent était en fait un paresseux, mais un paresseux vivace, un paresseux sans repos, infatigable.

S'il avait été un «vrai flemmard», un contemplatif, il aurait sûrement moins écrit mais il aurait pris son temps pour réfléchir peut-être plus attentivement aux mystères. Ce que fit Gœthe, moins paresseux mais plus nonchalant (ce qui ne l'arrêta pas non plus d'écrire pas mal de pages excédentaires), flairant dans les superstitions un sens caché qu'il abordait avec curiosité et prudence. Il appartenait à cette dernière période du dix-huitième siècle où c'était justement par mode et paresse qu'on aimait le mystère. Il ne se laissait point, quant à lui, séduire par le faux car il avait le vrai sens du mystère et c'est pourquoi il écrivit la comédie *Der Grosskophta* où il se moquait cruellement de Cagliostro.

Avec son impatience paresseuse, Voltaire était fatalement superficiel, mais en revanche il rencontrait la profondeur à la faveur justement de ses impromptus incisifs. Alors c'était *Candide.*

## III

Nous jugeons Voltaire à travers les deux cents et tant d'années qui se sont écoulées depuis sa mort. Pendant ce temps on a eu le romantisme, le néo-gothique, M-me de Krüdener, Kierkegaard, Dostoievski, Bergson, Claudel, Mauriac, Bernanos, Maritain, Chestov, Unamuno, enfin, j'en passe, et des meilleurs. Jean-Paul II, par exemple. Tout cela rend le *Dictionnaire philosophique* assez minable intellectuellement. Nous avons retrouvé le pathétique, la foi, les expériences abyssales. Nous pensons plus profondément, nous pensons aussi être plus profonds.

Pourtant, si nous prenons ce *Dictionnaire philosophique* pour ce qu'il est, c'est-à-dire un document d'époque, sans y chercher des solutions

[1] *Essai sur les moeurs,* ch. LXXXII.



Scanned with OKEN Scanner

philosophiques à notre convenance, et si par ailleurs nous ne voulons pas tomber à notre tour dans cette suffisance dont je parlais tout-à-l'heure, alors souvenons-nous que c'était quand même l'époque de Mozart et de Gœthe (de Kant aussi, ne l'oublions pas). Cette époque avait ses limites de compréhension, comme en ont d'ailleurs par leur trop-plein les époques créatrices et n'en ont guère, ou presque pas, les époques alexandrines, dont la nôtre. Mais alors il siérait à celles-ci de comprendre aussi les incompréhensions dont font preuve celles-là.

C'était l'époque ou libertin et philosophe allaient de pair, mieux encore, ces termes étaient devenus interchangeables. Il est vrai que cette synonymie avait déjà eu un premier temps, un siècle auparavant, avec les disciples de Gassendi, mais ce n'étaient que des précurseurs. C'est maintenant que règnent «les philosophes», leur philosophie étant sensualiste et le libertinage, cela s'entend, sensuel. C'est aussi avec cette connotation qu'il faut prendre le genre du conte et du roman «philosophique», des *Lettres persanes* à *Jacques le fataliste* et plus loin jusqu'à *Justine ou les malheurs de la vertu.*

C'était l'époque du *rococo.* C'était aussi l'époque de l'*Encyclopédie.* De celle-ci on dit assez de mal de nos jours. Elle croyait à un tas de choses auxquelles on ne croit plus, au progrès notamment, au progrès par les sciences et les arts! De plus, elle fut le ferment de la Révolution *(des* révolutions!).

(Je ne suis pas loin d'assumer ce point de vue, à ceci près que je le fais aujourd'hui, mais c'est à la place des contemporains qu'il faudrait se mettre pour en juger honnêtement).

Enfin, elle était «voltairienne»! C'est l'un des principaux reproches qu'on lui fait. Quant à moi, malgré mille réserves, j'aime à me dire encore voltairien, quoi qu'il en soit (j'avais quatorze ans quand je le devins subitement, j'en ai soixante-treize et je n'en démords pas). Il me plait que Nietzsche ait dit de Voltaire «dieser *grand seigneur* des Geistes, das heisst: genau was ich selbst bin».[1] Il me plait aussi que des catholiques comme François Mauriac et Gustave Thibon font grand cas de Nietzsche et ne s'en cachent pas.

*«Ecrasez l'infâme!»* Que de centaines de milliers de fois Voltaire ne fut-il pas, voué à toutes les Gémonies du monde pour cette exhortation! Si l'on veut bien considérer les choses dans leur contexte historique, on peut se rendre compte que «l'infâme» n'était autre que ce que fut de nos jours dans les pays communistes «l'activiste du Parti». Une espèce de mouchard borné, délateur, moniteur «idéologique» bêtement et méchamment suspicieux. Tout le combat mené par Voltaire contre cette

[1] «Ce grand seigneur de l'esprit, c'est-à-dire exactement ce que je suis moi-même».



Scanned with OKEN Scanner

vermine et les affaires qu'elle suscitait, celles de Calas et du chevalier de La Barre, est le même que celui mené par Soljénitsyne et Andreï Sakharov pour les droits de l'homme. A chacune de ces époques «l'infâme» se trouvait dans le camp de l'inquisiteur.

Au vingtième siècle, l'éclosion et la prolifération de «l'infâme» ont trouvé les conditions politiquement et socialement les plus propices. Il y fut donc pire. Cela n'empêche que celui auquel s'en prenait Voltaire était pour l'époque au maximum de la malfaisance. Donc, génie littéraire mis à part, si nous admirons Soljénitsyne pour son courage civique, nous en devons autant à Voltaire.

## IV

Toute comparaison est boiteuse, la mienne aussi, j'en conviens. Voltaire et Soljénitsyne sont tout ce qu'il y a de plus dissemblables, à tous points de vue. Sauf sur le rôle justicier qu'ils ont implacablement assumé et joué.

Quand je suis entré en prison, en 1959, on n'avait pas encore entendu parler de Soljénitsyne. Il m'aurait averti sur certaines embûches de la vie carcérale, des embûches d'ordre moral. Peut-être m'eût-il évité certaines erreurs, certains faux pas, mais finalement je me suis assez bien guidé par mes moyens et tout compte fait j'en suis sorti fortifié et, j'ose le croire, assagi.

La prison est, certes, à éviter, mais si elle vous échoit, autant en profiter comme d'une expérience extraordinaire. Enrichissante. (Encore faut-il en être capable).

Tout n'est pas drôle, évidemment, dans cette expérience. Elle est au contraire conçue et organisée pour ne l'être pas du tout et ce serait blasphémer que d'en parler comme d'une farce. Il y a eu, en Europe comme ailleurs, de nos jours comme toujours, des lieux d'épouvante et d'horreur, où l'on torturait perpétuellement et où la mort était scrupuleusement gérée.

Mon périple pénitenciaire n'a cependant pas traversé les cercles extrêmes de cet enfer. Il n'arrivait pas à décourager fondamentalement mon penchant pour le rire, auquel je dois d'avoir heureusement surmonté cet épisode. Mon exutoire fut le rire. Et la souvenance de *Candide,* ce bréviaire pour le bon usage des malheurs.

Scanned with OKEN Scanner

OCTAVIO PAZ

# TEATRU DE SEMNE

Sărbătoarea antică era întemeiată pe concentrarea sau încarnarea timpului mitic într-un spaţiu închis, devenit brusc centrul universului prin pogorârea divinităţii. O sărbătoare modernă ar asculta de un principiu contrar: dispersarea cuvântului în spaţii distincte şi o mişcare de du-te-vino de la unul la altul, perpetua lui metamorfoză, bifurcările şi multiplicările lui, care până la urmă se reunesc într-un singur spaţiu şi într-o singură frază. Ritm alcătuit dintr-o dublă mişcare de despărţire şi reunire. Pluralitate şi simultaneitate; convocare şi gravitare a cuvântului spre un aici magnetic. Astfel, citit în tăcere de un solitar ori ascultat şi poate spus de un grup, poemul conjură noţiunea unui teatru. Cuvântul, unitatea ritmică: imaginea este personajul unic al acestui teatru; scenariul este o pagină, o piaţă sau un loc viran; acţiunea este continua reunire şi despărţire a poemului, erou solitar şi plural în perpetuu dialog cu sine însuşi: pronume ce se dispersează în toate pronumele şi se reabsoarbe într-unul singur, imens, care nu va fi niciodată eul literaturii moderne. Acest pronume este limbajul în unitatea lui contradictorie: eu nu sunt tu şi tu eşti eul meu. *(El arco y la lira)*

Pronumele limbajelor noastre sunt modulaţii, inflexiuni ale altui pronume secret, de nespus, pe care se sprijină toate, origine a limbajului, sfârşit şi limită a poemului. Limbile sunt metafore ale acestui pronume originar care sunt şi ceilalţi, glasul meu şi celălalt glas, toţi oamenii şi fiecare dintre ei. Inspiraţia înseamnă a începe să fii, dar este în acelaşi timp mai ales a-ţi aminti şi a fi din nou. *A te întoarce la Fiinţă. (El arco y la lira)*



Scanned with OKEN Scanner

Omul nu este fiinţa de excepţie: este un moment din dialogul universurilor, un cuvânt pe care îl pronunţă natura, un simbol care emite simboluri. Între toate acestea există două, simboluri de simboluri, care sunt începutul şi sfârşitul limbajului uman şi prefigurarea celuilalt limbaj: îmbrăţişarea corpurilor şi metafora poetică. În cel dintâi: uniune a senzaţiei şi ideii, fragment înţeles ca cifru al totalităţii şi totalitate fragmentară în mângâieri ce transformă corpurile într-un izvor de corespondenţe instantanee. În cel de al doilea: contopire a sunetului cu înţelesul, logodnă a inteligibilului cu sensibilul. Metafora şi îmbrăţişarea erotică sunt modelul acestui moment de coincidenţă aproape perfectă dintre un simbol şi altul pe care o numim analogie şi al cărei nume adevărat este fericire. Acest moment este doar o vestire, un presentiment al altor momente mai neobişnuite şi totale: contemplare, eliberare, plenitudine, vid... Toate aceste stări, de la cele mai accesibile şi frecvente (relativ) până la cele mai dificile şi complete, au în comun faptul că se lasă în voia curentului: darul eului şi, în cazurile extreme, abolirea lui. Fie că durează un secol, fie că durează o clipă, acest moment este incomensurabil. Este singurul paradis deschis pentru toţi oamenii, cu condiţia să uite de ei înşişi. Este momentul marii abstrageri şi al marii distrageri: suntem sclipirea unui geam spart pe care cade lumina amiezii, freamătul frunzişului întunecat când treci pe cărare, trosnetul lemnului într-o noapte geroasă — suntem foarte puţin, şi totuşi totalitatea ne leagănă în ritmurile ei, suntem un semn pe care cineva îl face altcuiva, suntem cenaclul de transmisie: prin noi circulă limbajele: uşile se deschid larg: omul se întoarce. Universul de simboluri este şi un univers sensibil. Pădurea semnificaţiilor este locul reconcilierii. *(La nueva analogía)*

Drumul este scriitură şi scriitura este corp şi corpul este corpuri (crâng). În acelaşi fel în care sensul apare dincolo de scriitură ca şi cum ar fi punctul de sosire, capătul drumului (un capăt care nu mai este capăt de îndată ce sosim, un sens care se evaporă de îndată ce îl enunţăm), corpul apare ca o totalitate plenară, în acelaşi timp vizibil şi de neatins: corpul este întotdeauna un dincolo de corp. Când îl atingi se fragmentează (ca un text) în porţiuni care sunt senzaţii instantanee: senzaţie care este percepţie a unui lob, a unui sân, a unui gât ca un început de crepuscul. Corpul pe care îl îmbrăţişăm este un râu de metamorfoze, o continuă diviziune, un flux de viziuni, corp sfârtecat ale cărui bucăţi se răspândesc, se împrăştie, se reunesc într-o intensitate de fulger ce se abate asupra unei ţinte albe, negre, albe. Ţintă care se anulează în alt negru fulger alb: corpul este locul dispariţiei corpului. Reconcilierea cu corpul culminează în anularea corpului (sensului). Orice corp este un



Scanned with OKEN Scanner

limbaj care, în momentul plenitudinii sale, se destramă; orice limbaj, atunci când atinge stadiul de incandescenţă, se dovedeşte a fi un corp ininteligibil. Cuvântul este dezîntrupare a lumii în căutarea sensului său; şi o întrupare: abolirea sensului, întoarcere la trup. Poezia e corporală: revers al numelor. *(El Mono Gramático)*

Corespondenţele între a scrie şi a inventa un drum care este un peisaj şi între a citi şi a împărţi (ca într-un sacrificiu) peisajul în diverse fragmente până când se risipeşte... Analogia dintre text şi peisaj dă naştere alteia: aceea a corpului ca un limbaj care se uneşte şi se desparte. *(Solo a dos voces)*

Vorbele poetului se încarnează în comuniunea poetică. Imaginea îl schimbă pe om şi îl transformă la rândul său în imagine, cu alte cuvinte în spaţiu în care contrariile se contopesc. Şi omul însuşi, sfâşiat încă de când se naşte, se reconciliază cu sine când devine imaginea, când *devine altul.* Poezia este metamorfoză, schimbare, operaţie alchimică, şi de aceea se învecinează cu magia, cu religia şi cu alte încercări de a-l transforma pe om şi de a face din «acesta» şi din «acela» pe «celălalt», care este el însuşi. Universul încetează să fie un vast magazin de lucruri eterogene. Astre, pantofi, lacrimi, locomotive, sălcii, femei, dicţionare, totul este o imensă familie, totul comunică cu totul şi se transformă fără încetare, unul şi acelaşi sânge curge prin toate formele, iar omul poate fi în sfârşit dorinţa lui: el însuşi. Poezia îl scoate pe om afară din sine însuşi şi în acelaşi timp îl face să se întoarcă la fiinţa lui originară: îl întoarce la sine. Omul este imaginea lui: el însuşi şi celălalt. Prin intermediul frazei care este ritm, care este imagine, omul — acest perpetuu proces de devenire — este; poezia înseamnă intrarea în fiinţă. *(El arco y la lira).*

Trăim cufundaţi într-un limbaj care nu este numai verbal, ci şi muzical şi vizual, tactil şi olfactiv, sensibil şi mental. S-ar putea crede despre această corespondenţă că e iluzorie sau subiectivă: relaţia dintre semn şi semnificaţia lui este arbitrară, este rodul unei convenţii. Este adevărat într-o anumită măsură: este vorba de o problemă neelucidată întru totul. Dar obiecţia e lipsită de importanţă din alt motiv: dacă acceptăm ideea lui Saussure despre caracterul arbitrar al legăturii între semnificant şi semnificat, trebuie să acceptăm totodată că, odată constituite semnele, trăim într-un univers de simboluri guvernat de corespondenţele dintre ele. Încă de când ne naştem, intrăm în lumea simbolurilor; de cum suntem botezaţi, devenim un simbol faţă de alte simboluri, un cuvânt în



Scanned with OKEN Scanner

relaţie cu celelalte. Ceea ce părea o filosofie echivocă a poeţilor este astăzi un fapt recunoscut de oamenii de ştiinţă. O arie lingvistică e un sistem de simboluri, cu variante, bineînţeles în fiecare subarie, ba chiar în fiecare idiom (simbolismul lingvistic hispano-american, de exemplu, nu e identic în întregul continent). Fiecare arie lingvistică, la rândul său, este în legătură cu celelalte, şi prin urmare există o corespondenţă între diversele sisteme simbolice care constituie ansamblul societăţilor omeneşti. Aceste sisteme sunt civilizaţiile, iar totalitatea acestor sisteme formează, la rândul său, un alt univers de simboluri. Pactul verbal este ceva mai mult şi ceva mai puţin decât un fapt istoric: e un simbol de simboluri; se referă la toate faptele, şi toate faptele îl confirmă, îl realizează. *(Corriente alterna)*

Poezia modernă e o încercare de a aboli toate semnificaţiile, fiindcă ea însăşi se presimte ca semnificaţie ultimă a vietăţii şi a omului. De aceea este, în acelaşi timp, distrugere şi creaţie a limbajului. Distrugere a cuvintelor şi a semnificaţiilor, domeniu al tăcerii; dar, totodată cuvânt în căutarea Cuvântului. *(Corriente alterna)*

Dispariţia imaginii lumii a făcut să crească imaginea poetului: adevărata realitatea nu era afară, ci înăuntru, în capul sau în inima sa. Moartea miturilor a zămislit mitul său: figura lui a crescut atât de mult încât chiar operele sale au căpătat o valoare accesorie şi derivată, dovezi ale geniului său mai mult decât ale existenţei universului. Metoda lui Mallarmé, distrugerea creatoare sau *transpunerea,* dar mai ales suprarealismul, au năruit pentru totdeauna ideea despre poet ca o fiinţă excepţională: au întărit ideea că poezia este un bun comun. Poezia nu cere vreun talent special, ci doar un fel de abilitate spirituală, o desprindere care este totodată o dezinvoltură. În mai multe rânduri Breton şi-a afirmat încrederea în forţa creatoare a limbajului, care este superioară forţei oricărui talent personal, oricât de extraordiar ar fi. Dealtfel, mişcarea generală a literaturii contemporane, de la Joyce şi Cummings la experienţele lui Queneau şi la combinaţiile electronicii, tinde să restabilească suveranitatea limbajului asupra autorului. Figura poetului împărtăşeşte soarta pe care a avut-o imaginea lumii: este o noţiune care încetul cu încetul se evaporează. Imaginea, nu realitatea sa. Utilizarea maşinilor, folosirea drogurilor pentru a atinge anumite stări de excepţie *(misérable miracle* le numeşte Michaux şi, de asemenea, *paix dans les brisements),* intervenţia hazardului matematic şi a altor procedee combinatorii nu sunt, la urma urmei, ceva deosebit de ceea ce îşi propunea



Scanned with OKEN Scanner

*scriitura automatică:* să deplaseze centrul creaţiei şi să restituie limbajului ce este al său. *(El arco y la lira)*

Până nu de mult omul era conceput ca izvorul semnificaţiilor; limbajul îl distingea de toate celelalte fiinţe vii: era dătătorul de sens. Astăzi omul este o articulaţie sau o metaforă în discursul naturii: un moment al comunicării dintre structurile cele mai simple şi cele mai complexe, de la virusuri la sistemele solare. Omul nu este producătorul semnelor: este un semn printre alte semne. *(La nueva analogía).*

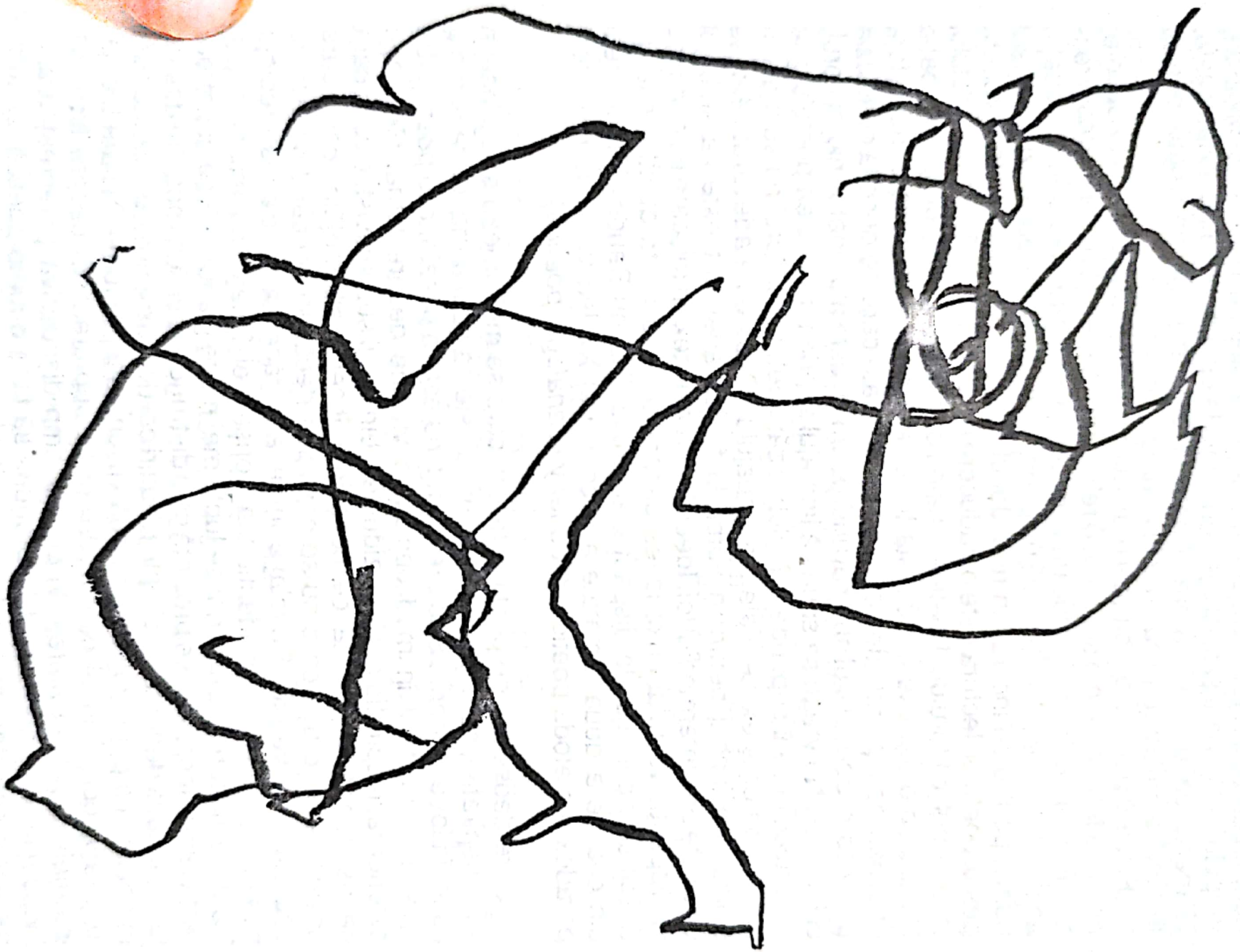
Metafora care începe să se configureze nu este consolatoare pentru orgoliul omului, chiar dacă este pentru sănătatea lui morală: faptul că se ştie nesemnificant s-ar putea să conjure puterile *hybris*-ului care s-au împrăştiat în lume. Montaigne l-a văzut pe om ca un paradox, şi nici măcar fragmentul central. Nu suntem noi cei care spunem lumea cu ajutorul limbajului: limbajul ne spune, lumea se spune pe sine însăşi prin limbaj. Aşa cum au văzut înaintea tuturor poeţii moderni, îndeosebi suprarealiştii, limbajul nu ne aparţine: îi aparţinem. Este sfârşitul eului şi al omului ca istorie: altă istorie începe. *(La nueva analogía)*

Scriitura umană reflectă scriitura universului, este traducerea sa, dar în acelaşi timp şi metafora sa: spune ceva complet deosebit şi spune acelaşi lucru. În punctul de convergenţă, jocul asemănărilor şi deosebirilor se anulează. Pentru ca să strălucească, singură, identitatea. Iluzie a imobilităţii: identitatea e vidă; e o cristalizare, şi în măruntaiele ei transparente reîncepe mişcarea analogiei. *(El Mono Gramático)*

Analogia este ştiinţa corepondenţelor, numai că este o ştiinţă care nu trăieşte decât graţie diferenţelor: tocmai pentru că una *nu e* alta e cu putinţă să stabileşti o punte între una şi alta. Puntea este cuvântul *ca* sau cuvântul *este:* una este ca alta, una este alta. Puntea nu suprimă distanţa: este o mediere; nici nu anulează deosebirile: stabileşte o legătură între termeni distincţi. Analogia este metafoa în care alteritatea se visează unitate, iar diferenţa se proiectează iluzoriu ca identitate. Prin intermediul analogiei peisajul confuz al pluralităţii şi eterogenităţii se ordonează şi devine inteligibil: analogia este jocul asemănărilor. Analogia nu suprimă diferenţele: le răscumpără, face tolerabilă existenţa lor. Fiecare poet şi fiecare cititor e o conştiinţă solitară: analogia este oglinda în care se reflectă. Analogia nu implică unitatea lumii, ci pluralitatea ei, nu identitatea omului, ci dispersarea lui, perpetua lui scindare. Analogia spune că fiecare lucru este metafora altui lucru, dar în sfera identităţii nu există metafore: diferenţele se anulează în unitate, şi alteritatea dispare; cuvântul *ca* se evaporă: fiinţa este identică cu ea însăşi. Poetica analogiei nu se putea naşte decât într-o societate întemeiată pe critică şi



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

subminată de ea. Lumii moderne a timpului liniar cu infinitele lui diviziuni, timpului schimbării şi al istoriei, analogia le opune, nu imposibila unitate, ci medierea unei metafore. Analogia este mijlocul prin care poezia înfruntă alteritatea. *(Fourier y la analogía poética)*

Fiecare poem e o lectură a realităţii; această lectură este o traducere; această traducere e o scriitură: o reîncifrare a realităţii care se descifrează. Poetul este duplicatul universului: o scriitură secretă, un spaţiu acoperit de hieroglife. Să scrii un poem înseamnă să descifrezi universul numai pentru a-l încifra din nou. Jocul analogiei e infinit: cititorul repetă gestul poetului: lectura este o traducere care transformă poemul poetului în poemul cititorului. Poetica analogiei constă în a concepe creaţia literară ca o traducere: această traducere e multiplă şi ne pune în faţa unui paradox: pluralitatea autorilor. Pluralitate care ne duce la concluzia următoare: adevăratul autor al unui poem nu este nici poetul, nici cititorul, ci limbajul. Nu vreau să spun că limbajul suprimă realitatea poetului şi a cititorului, ci că îi cuprinde, îi înglobează: poetul şi cititorul nu sunt decât două momente existenţiale ale limbajului. Dacă este adevărat că ei se slujesc de limbaj pentru a vorbi, la fel de adevărat este că limbajul vorbeşte prin intermediul lor. Ideea lumii ca un text în mişcare ne conduce la dispariţia textului unic; ideea despre poet ca un traducător sau un descifrator conduce la dispariţia autorului. Dar nu Baudelaire, ci poeţii din cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea vor face din acest paradox o metodă poetică. *(Fourier y la analogía poética)*

Spre deosebire de poeţii anteriori, care se mulţumeau să se lase în voia inspiraţiei, suprarealismul o mânuieşte ca pe o armă. O transformă astfel în idee şi teorie. Suprarealismul nu este o poezie, ci o poetică, ba chiar mai mult, şi în mod decisiv, o viziune despre lume. Revelaţie exterioară, inspiraţia dărâmă zidurile labirintului subiectivist: e ceva care ne asaltează de îndată ce conştiinţa începe să moţăie, ceva care năvăleşte pe o uşă care nu se deschide decât atunci când se închide uşa stării de veghe. Revelaţie interioară, face să se clatine credinţa noastră în unitatea şi identitatea conştiinţei înseşi: nu există eu, şi înăuntrul fiecăruia dintre noi se luptă mai multe glasuri. Ideea suprarealistă despre inspiraţie se prezintă ca o distrugere a viziunii noastre despre lume, fiindcă denunţă ca simple năluciri cei doi termeni care o alcătuiesc. În acelaşi timp, postulează o nouă viziune despre lume, în care tocmai inspiraţia ocupă locul central. Viziunea suprarealistă despre lume se întemeiază pe activitatea, în acelaşi timp disociativă şi recreatoare, a inspiraţiei. Suprarealismul îşi propune să facă o lume poetică, să întemeieze o societate în care locul divinităţii sau al raţiunii să fie ocupat de



Scanned with OKEN Scanner

inspiraţie. Astfel, adevărata originalitate a suprarealismului constă nu doar în faptul că a făcut din inspiraţie o idee, ci şi în acela că această idee este o *idee despre lume.* Mulţumită acestei schimbări de accent, inspiraţia încetează să fie un mister indesciframbil, o vană superstiţie sau o anomalie şi devine o idee care nu intră în contradicţie cu concepţiile noastre fundamentale. Prin aceasta nu vreau să spun că inspiraţia şi-a schimbat natura, ci doar că pentru prima dată ideea noastră despre inspiraţie nu e în discordanţă cu restul convingerilor noastre intime. *(El arco y la lira)*

Pentru a cunoaşte natura — în realitate: pentru a o domina — am schimbat-o; a încetat să fie o prezenţă corporală, pentru a se transforma într-o revelaţie. Natura a devenit, într-o oarecare măsură, inteligibilă, a devenit însă totodată şi intangibilă. Nu mai este un corp; este ecuaţie. O relaţie care se exprimă în simboluri şi care, prin urmare, este identică cu gândirea sau reductibilă la legile ei. Solipsismul ştiinţific este o variantă a solipsismului lingvistic. Despre acesta din urmă Wittgenstein spunea că era legitim şi coerent: «Lumea este lumea mea: aceasta se vădeşte în faptul că limitele limbajului înseamnă limitele lumii mele... eu sunt lumea mea». Numai că acest «eu sunt» nu este corpul, ci limbajul meu — limbajul. Un limbaj care este din ce în ce mai puţin al meu: este limbajul ştiinţei. *(Conjunciones y disyunciones)*

Universul se citeşte în noi, dar noi încă nu putem să-l citim, nici să citim acest text, acest fragment care suntem. Omul încă nu ştie să vorbească, încă nu ştim ce şi cine vorbeşte când vorbim. Limbajul nostru se varsă în alt limbaj. Un limbaj în care, probabil, coerenţa şi incoerenţa se rezolvă în sfârşit într-un cuvânt unic şi identic cu tăcerea. *(La nueva analogía)*

Făcută din însăşi substanţa istoriei şi a societăţii: limbajul, poezia tinde să-l recreeze pe baza unor legi distincte, guvernate de conversaţie şi discurs. Transmutaţia poetică operează în înseşi măruntaiele limbii. Fraza — nu cuvântul izolat — constituie celula, elementul cel mai simplu al vorbirii. Cuvântul nu poate trăi fără cuvinte; fraza fără frază. O frază sau o propoziţie oarecare conţine întotdeauna, implicită sau explicită, o referire la alta şi este susceptibilă de a fi explicată printr-o nouă frază. Limbajul este un *a vrea să spui* şi de aceea constituie un ansamblu de semne şi sunete mobile şi interşanjabile. Poezia transformă în mod radical limbajul: cuvintele îşi pierd dintr-o dată mobilitatea şi devin insubstituibile. Există mai multe feluri de a spune unul şi acelaşi lucru în



Scanned with OKEN Scanner

proză, există unul singur în poezie. Spunerea poetică nu este un a vrea să spui, ci un a spune irevocabil. Poetul nu vorbeşte despre peisaj: le arată, le recreează. Irevocabile şi insubstituibile, cuvintele devin inexplicabile altfel decât prin ele însele. Sensul lor nu este dincolo de ele. Orice imagine poetică este inexplicabilă: pur şi simplu este. Şi tot astfel: orice poem este un organism de semnificaţii interne, ireductibile la orice alt fel de a spune. Încă o dată: poemul nu vrea să spună: *spune.* Nu este o frază sau o serie de fraze, ci o indivizibilă constelaţie de imagini, lume verbală populată de viziuni eterogene sau contrarii şi care îşi rezolvă discordia într-un sistem solar de corespondenţe. Univers de cuvinte coruptibile şi opace, dar în stare să se aprindă şi să ardă ori de câte ori sunt atinse de buze fierbinţi. În anumite momente şi ţâşnind din anumite buze, şuvoiul frazelor devine un izvor de evidenţe, fără a fi nevoie de vreo demonstraţie. Atunci se trăieşte în plin timp. Afirmând istoria poetul o dizolvă, o dezgoleşte, îi arată ce este: timp, imagine, ritm. *(Las peras del olmo)*

Poemul are un obiect sau referent exterior; referentul unui cuvânt este alt cuvânt. Astfel, problema semnificaţiei poeziei se lămureşte de îndată ce băgăm de seamă că sensul nu este în afara, ci înăuntrul poemului: nu în ce spun cuvintele, ci în ce îşi spun între ele. *(Corriente alterna)*

Poetul inocent e un mit, dar e un mit care întemeiază poezia. Poetul real ştie că cuvintele şi lucrurile nu sunt unul şi acelaşi lucru şi de aceea, pentru a restabili o precară unitate între om şi lume, numeşte lucrurile cu imagini, ritmuri, simboluri şi comparaţii. Cuvintele nu sunt lucrurile: sunt punţile pe care le întindem între ele şi noi. Poetul este conştiinţa cuvintelor, adică nostalgia realităţii reale a lucrurilor. Desigur, cuvintele au fost şi ele lucruri înainte de a fi nume de lucruri. Au fost lucruri în mitul poetului inocent, adică înainte de limbaj. Cuvintele opace ale poetului real evocă vorbirea dinainte de limbaj, întrezărita armonie paradisiacă. Vorbire inocentă: tăcere în care nimic nu se spune fiindcă totul a fost spus, totul e spus. Limbajul poetului se nutreşte din această tăcere, care este vorbire inocentă. *(Cuadrivio)*

Absenţa de legătură între lucruri şi numele lor este din două motive insuportabilă: ori sensul se evaporă, ori lucrurile se risipesc. O lume de semnificaţii pure e la fel de neprimitoare ca şi o lume de lucruri fără sens — fără nume. Limbajul face ca lumea să poată fi locuită. *(Traducción: literatura y literalidad)*

Realitatea pe care o dezvăluie poezia şi care apare în spatele limbajului — această realitate vizibilă doar prin anularea limbajului în



Scanned with OKEN Scanner

care constă operaţia poetică — este literalmente insuportabilă şi înnebunitoare. În acelaşi timp, fără viziunea acestei realităţi, nici omul nu este om, nici limbajul nu este limbaj. Poezia ne alimentează şi ne anihilează, ne dă cuvântul şi ne condamnă la tăcere. Este percepţia în mod necesar momentană (nu am putea rezista mai mult) a lumii fără măsură pe care într-o zi o părăsim şi la care ne întoarcem când murim. Limbajul îşi implântă rădăcinile în această lume, dar transformă sevele şi reacţiile sale în semne şi simboluri. Limbajul este consecinţa (ori cauza)surghiunirii noastre din univers: înseamnă distanţa dintre lucruri şi noi. Totodată este şi încercarea noastră de a anula această distanţă. Dacă ar înceta exilul, ar înceta şi limbajul: măsura, *ratio*. Poezia e număr, proporţie, măsură: limbaj — numai că este un limbaj întors asupra lui însuşi şi care se devorează şi se anulează pentru ca să poată apărea cu totul altceva, ceea ce n-are măsură, temelia abisală a măsurii. Reversul limbajului. *(El Mono Gramático)*

Nu există început, nu există cuvânt originar, fiecare cuvânt e o metaforă a altui cuvânt, care este o metaforă a altuia, şi aşa mai departe. Toate sunt traduceri de traduceri. Transparenţe în care anversul este revers: nemişcarea este întotdeauna momentană. *(El Mono Gramático)*

Esenţa cuvântului este relaţia, şi de aceea este cifrul, întruparea momentană a tot ce este relativ. Orice cuvânt zămisleşte un alt cuvânt care îl contrazice, orice cuvânt este o relaţie între o negaţie şi o afirmaţie. Relaţia înseamnă a lega alterităţi, nu a rezolva contradicţii. De aceea limbajul este domeniul dialecticii, care se distruge şi renaşte neîncetat pentru a muri iarăşi. Limbajul este dialectică, operaţie, comunicare. *(Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo)*

*În româneşte de ANDREI IONESCU*

Scanned with OKEN Scanner

ERNESTO SÁBATO

# LINGVIŞTI ŞI MILENARE

Un vicerector al Universităţii din Cambridge, pe numele lui Lightfoot, într-o epocă mai puţin înclinată spre incredulitate decât a noastră, în urma unei minuţioase cercetări a cărţii Facerii, a demonstrat că Dumnezeu l-a făcut pe Adam la 23 octombrie 4004 înainte de Hristos, la ora 9 dimineaţa.

Aflu acum că în 1978 s-a sărbătorit milenarul limbii spaniole. Surprins de acest *happy birthday* am încercat să-mi dau seama cum s-au petrecut lucrurile, şi lucrurile stau în felul următor:într-o bună zi din anul 978, un călugăr de la mânăstirea San Millán de la Cogolla a scris pe marginea unui manuscris latin câteva bazaconii (însemnări într-un absurd jargon romanic), ignorând că inaugura astfel limba spaniolă. Mi se va spune că sunt pus pe glume, dar eu nu fac altceva decât să parafrazez argumentele cu care se susţine această sărbătorire. Dacă nu e aşa, despre ce dată vorbim? Nefiind vorba de esperanto, ci de o limbă vie, trebuie să presupunem că omul cu pricina n-a inventat noua limbă, care s-a format, timp de secole, încetul cu încetul, anevoie şi prin nenumărate bâiguieli şi poticneli. Oamenii n-aveau nevoie să-l citească pe Cicero ca să crească porci, să-şi verse năduful asupra nevestei, să ceară de mâncare şi să-şi certe copiii.

Niciodată nu se va şti cât a ţinut acest proces, pe care vreun academician îl va socoti, desigur, de corupere a latinei; mai întâi, fiindcă n-am stat în preajma mânăstirii timp de câteva sute de ani; în al doilea rând, fiindcă nu se poate stabili exact momentul în care boabele de grâu puse unele peste altele formează o grămadă.



Scanned with OKEN Scanner

Există un tip de fanatic al structuralismului, care ar vrea să abolească istoria. Ceea ce mi se pare niţel exagerat, când ne dăm seama cum trec toate, nu numai Imperiul roman, ci chiar moda structuralismului. Oamenii ăştia arborează sincronia ca un as de pică şi celui ce vântură vechituri ca aceea pe care o şoptesc eu, poc! îi dau cu parul în cap, în timp ce se proferează cuvinte ca subdezvoltare, reacţionar, obscurantist şi negru din lumea a treia.

Aflaţi, domnilor, că noi ştiam acestea de mult, de pe vremea când studiam matematica, în anii 30, cu mult înainte de a ne veni moda de la Paris. Cum să nu ştim că Patimile după Matei ori o gânganie oarecare sunt structuri? Nu ignoram nici faptul că era o reacţie salutară împotriva atomiştilor, pozitiviştilor şi fanaticilor istorismului. Dar au mers prea departe. Să vedem, bunăoară, limba: o realitate în necontenită schimbare, în care, mai devreme ori mai târziu — o, diacronie a ideilor! — trebuie să acceptăm modestul, dar hotărâtorul fapt al transformării structurilor, chiar dacă îl considerăm o succesiune de stadii sincronice; mai devreme ori mai tîrziu trebuie să admitem că în orice stadiu al unei limbi se află ascunsă energia care va conduce la o nouă structură. Dar, vă rog, nu vă simţiţi jenaţi, căci nu este atât de dezonorant. Pe scurt, structuralismul e valabil până la un punct şi până în momentul când încetează să mai fie.

În forme dictatoriale similare s-a instalat şi terorismul sociologic. Unul dintre efectele lui a fost proscrierea lui Karl Vossler. Exemplarul meu din *Filosofia limbajului* e din 1943, când Perón încă nu guverna ţara şi nu putea să distrugă Institutul de Filologie, acest primejdios duşman al justiţiei sociale[1]. Eu frecventam această redută reacţionară, ca fost elev al lui Pedro Henríquez Ureña, şi mă întâlneam acolo cu Amado Alonso, Angel Rosenblat şi Raimundo Lida. Uneori îmi puneau întrebări despre diverse chestiuni de matematică modernă, legate de tezele esenţiale ale structuralismului: matrice, teorii ale transformărilor şi altele asemenea. Atunci i-am citit pe Vossler şi pe Saussure, ca simplu amator, desigur. Impresia mea despre actuala uitare în care a fost cufundat Vossler este tot impresia unui amator, dat fiind că nu citesc decît sporadic ce se scrie despre aceste chestiuni. De aceea profit de acest prilej pentru a-i întreba pe oamenii învăţaţi, cum zice textul tangoului: de ce în lucrările de filologie şi lingvistică (Alonso ar fi spus filologie *sau* lingvistică) numele lui nu apare aproape deloc, pe când, dacă stai să cauţi la indicele de autori, vezi că numele lui Saussure e pomenit la nenumărate pagini? Nu se datorează oare această uitare sau acest dispreţ extinderii unei

[1] Ironie la adresa regimului demagogic şi anticultural al lui Perón (n.tr.).



Scanned with OKEN Scanner

mentalităţi ştiinţifice şi, în consecinţă, predominării abstractului asupra concretului, a generalului asupra particularului? Din ce în ce mai puţini se interesează de omul în carne şi oase, cu excepţia artiştilor, poliţiei şi unor gânditori priviţi cu ironie de oamenii de ştiinţă. După cât se pare, transformarea fiinţei umane într-un simplu obiect nu e considerată o nenorocire pe care, în cel mai bun caz, ar trebui s-o acceptăm ca inevitabilă, ci un progres care ar trebui să ne facă să ţopăim de bucurie. După părerea unora, ar trebui să fie motiv de bucurie posibilitatea ca japonezii să ne tranzistorizeze. Această euforie a început să domine în teoriile limbajului, culminând într-un neopozitivism depersonalizant şi determinist. Obscurantistul Vossler, dimpotrivă, invoca spiritul, aşa cum îl invocase în secolul trecut Von Humboldt, înrudindu-se astfel cu cei care, de la Kierkegaard încoace, au luat apărarea omului concret împotriva Sistemului; şi de aceea ar trebui să-l revendicăm pe Vossler ca pe unul din gânditorii viitorului, dacă viitorul nu va fi o colecţie de antropoizi manevraţi şi programaţi de calculatoare.

Ar trebui să recitim luminoasa prefaţă a lui Amado Alonso la ediţia spaniolă a *Filosofiei limbajului,* ca să înţelegem până la ce punct această revendicare e legitimă şi justiţiară. Desigur că şi Saussure consideră limbajul ca pe o activitate bipolară între individul concret şi societate, între libertatea omului şi determinismul lucrurilor, între stil şi gramatică, între *parole* şi *langue;* dar pe când Vossler privea ca pe ceva pozitiv latura individualistă, creatoare, Saussure o respingea ca pe un obstacol în calea sistematizării, sistematizare prealabilă oricărei ştiinţe. Nu se află oare chiar în opera lui germenii atitudinii pe care unii extremişti ai structuralismului au dus-o mai târziu până la ultimele ei consecinţe? Şi nu numai în Statele Unite ale Americii, unde există o înclinaţie tradiţională spre pozitivismul de toate soiurile, ci şi în alte părţi, aşa cum ne-o dovedeşte o operă intitulată *Mathematik und Dichtung,* publicată la München cu sugestivul subtitlu «Probleme ale unei ştiinţe exacte a literaturii». Ceea ce, mai mult sau mai puţin, echivalează cu a stabili o ştiinţă exactă a viselor şi coşmarurilor.

Aceste doctrine scot în evidenţă şi în acelaşi timp agravează înstrăinarea omului în această eră a tehnicii şi, ceea ce e mai rău, a tehnolatriei. Uitând că analizele adecvate pentru poliedre, sinusoide şi matrice nu sunt la fel de adecvate pentru un animal atât de contradictoriu, care e în stare să inventeze chiar şi sisteme care-l neagă. Acest extremism al structurilor ipostaziază pure abstracţii, pentru ca apoi să le confunde cu realitatea. Şi bietul om rămâne undeva jos, silit să meargă, să gândească şi să sufere prin intermediul calculatoarelor. Reluând teza lui Humboldt, Vossler susţine că limba este energie vie, o energie care



Scanned with OKEN Scanner

întotdeauna rupe categoriile gramaticale. Ceea ce nu e o calamitate, cum cred inspectorii moralităţii lingvistice, ci unul din avantajele vieţii asupra morţii. Într-unul din eseurile sale semnalează farmecul pe care ignoranţa regulilor îl conferă exprimării copiilor şi acelei categorii de profani căreia îi aparţinea Benvenuto Cellini. Vreun pedant căruia cu modestie i-a dat să citească *Viaţa* lui i-o fi spus că e scrisă prost şi că ar trebui să i-o corecteze un profesor. Poate că de aceea s-a adresat lui Benedetto Varchi, care a fost destul de înţelept (vreau să spun «sage») pentru a înţelege că nu trebuie să schimbe nici un cuvânt şi că tocmai ceea ce era mai nesăbuit îi conferea expresivitate şi farmec.

Bineînţeles că aurarul nu-şi propunea să obţină un succes de naivitate, cum nu şi-a propus nici acel vameş francez care a început să picteze duminica, aşa cum, în schimb, se întâmplă cu atâţia pseudonaivi care se înghesuie să-şi expună lucrările în galerii, îndopaţi de academism. O bună parte din expresivitatea lui Rousseau se datorează tocmai autenticei sale candori, acelui «caracter» care adesea nesocoteşte gramatica riguroasă a picturii. Creatorii, naivi sau nu, fac lucruri care nu se pot comite şi nici nu trebuie să se comită, «se» fiind comunitatea, Sistemul, bunele purtări, notele bune ale profesorilor. Desigur că, odată comise de către marii creatori, se transformă la rândul lor în norme prestigioase, la fel cum aventurierii unui *putsch* triumfător se transformă în patrioţi venerabili. Şi se formează astfel o nouă academie, şi «şcoala» pe care o face un geniu iresponsabil ajunge până la urmă un nou manierism. Poate că cel mai rău lucru în acest gen de calamităţi e ce s-a întîmplat cu suprarealismul, când Breton a întemeiat o Academie de Bune Moravuri în infern.

Pe scurt, pentru a prospera, arta lingvistică are nevoie de o anumită tensiune între categoriile gramaticale şi impulsurile psihologice. Aşa afirmă Vossler, şi îl cred. Numai în matematică se poate atinge acea concordanţă perfectă între ce se concepe şi ce se spune, căci figurile ideale sunt univoce, eterne şi, prin urmare, invariabile: centaurii nu se îngraşă şi nu mor. Aici s-ar cuveni să amintim de Descartes şi de proiectul unui limbaj matematic schiţat de el. În schimb, ar trebui să-l situăm pe Giambattista Vico la polul opus, printre strămoşii lui Vossler, dat fiind că vedea în fantezia poetică principiul vital al limbajului. Limba vie este pentru filologul german o mediatoare neliniştită între comunitate şi individ; mulţumită şovăielilor şi defecţiunilor sale se menţine în acest echilibru oscilant, în această bogată mobilitate care se cheamă evoluţie.

**(Din revista *Texto crítico 15*, México, 1979)**

*În româneşte de ANDREI IONESCU*

Scanned with OKEN Scanner

MARTIN HEIDEGGER

## CARACTERUL DE LIMBĂ AL POEZIEI

Trebuie, astfel, să abandonăm din ce în ce mai mult atitudinea aceea inițială care ne îndeamnă să citim poeziile la întâmplare și fără o pregătire prealabilă. Exigența și forța poeziei se revelă în chip mereu mai straniu. Numai că — îndoielile și rezistența noastră sporesc în aceeași măsură. Căci: chiar dacă este adevărat că poezia, prin esența ei, așează existența istorică a omului în fața ființării în întregul ei, rămâne, totuși, să ne întrebăm în ce măsură tocmai o plăsmuire a limbii, un simplu dialog, poate înfăptui un asemenea lucru într-un chip atît de originar. Realități nemijlocite ne pot, de bună seamă, copleși cu totul altfel, evenimente reale ne azvîrl cu totul altfel în existență, acțiunea nemijlocită provoacă cu totul alte ciocniri cu ființarea decât această simplă rostire proprie unei poezii. Oricât de sus am așeza menirea poeziei, caracterul ei de simplă vorbire și rostire o face, totuși, neputincioasă. Tocmai pentru că poezia nu este decât limbă — și anume prin însăși esența ei numai limbă și nimic altceva — ea nu este în măsură să realizeze în mod efectiv o ctitorire a ființei.

Dar cum stau lucrurile cu caracterul de limbă al poeziei? Cum stau lucrurile cu limba însăși? Cum se raportează ea la existența istorică a omului? Și, în primul rînd, cum resimte și cum înțelege Hölderlin însuși limba? Abia atunci când vom ști aceste lucruri, abia atunci atitudinea



Scanned with OKEN Scanner

# LE LANGAGE DE LA POÉSIE

noastră plină încă de îndoială faţă de poezie va deveni cel puţin mai limpede, poate chiar îndeajuns de limpede pentru a justifica o hotărâre. Dar trebuie să cunoaştem felul în care Hölderlin concepe raportul dintre existenţa istorică a omului şi limbă, deoarece mai cu seamă poezia pe care o avem în vedere[1] ni s-a dezvăluit, în caracterul ei de poezie, ca o rostire privitoare la limbă, cu felurite şi schimbătoare chipuri. Şi în acest caz va trebui să ne mulţumim, pentru început, doar cu câteva sugestii care urmează să ne arate calea. Ne vom opri asupra a cinci locuri diferite, a căror unitate internă se va arăta curând de la sine, în întreaga ei strălucire.

## a) Limba ca cel mai primejdios dintre bunuri

«Dar în colibe locuieşte omul şi se acoperă cu un pudic veşmânt, căci mai intim este şi, de asemeni, mai demn de luat în seamă, şi ca el să păstreze spiritul asemenea preotesei flacăra divină, aceasta-i este înţelepciunea. Şi de aceea bunul plac şi puterea superioară de a porunci şi

[1] Este vorba de imnul lui Hölderlin, *Germanien*.



Scanned with OKEN Scanner

de a înfăptui îi sunt date lui, celui asemănător cu zeii; şi de aceea cel mai primejdios dintre bunuri, limba, îi este dată omului, pentru ca el, creând, distrugând şi pierind, şi revenind la cea care trăieşte veşnic, la stăpână şi mamă, să depună mărturie că ceea ce este el a moştenit, a învăţat de la ea, ce are ea mai divin, iubirea cea atoatepăstrătoare.» (IV, 426)

Aici limba este concepută ca «cel mai primejdios dintre bunuri», ca ceea ce îi este propriu omului. Nu putem încă să ne dăm seama ce vrea să însemne acest lucru. Se vede însă imediat în ce context i se dă aici limbii o determinare atât de stranie. Este din nou vorba despre om, şi anume cu privire la poziţia sa fundamentală în chiar mijlocul fiinţării, despre libertatea sa şi despre puterea poruncii şi a împlinirii ei; despre creaţia sa şi despre distrugerea sa, despre prăbuşirea sa şi despre reîntoarcerea sa la stăpână şi mamă — la pământ. Omul — nu ca o fiinţă printre altele, în rând cu cele ce se târăsc pe pământ sau în rând cu zburătoarele, ci ca sens al pământului, înţelegând prin aceasta că abia cu *Dasein*-ul său şi prin mijlocirea sa oricare dintre fiinţări se înalţă, se închide (se pleacă poruncii), izbândeşte, este înfrântă şi se reîntoarce în locul provenienţei sale. Omul conceput nu în idolatria tâmpă a unei vieţuitoare ce nu cunoaşte oprelişti, care se lasă prostită în aşa numitele sale progrese, ci omul conceput ca *martor al fiinţei,* aşezat în inima disputelor extreme şi fiinţând în ocolul interiorităţii celei mai simple.

Fragmentul invocat este încărcat de o metafizică ce nu a fost încă gândită până la capăt, de vreme ce începutul acestei metafizici nici măcar nu a fost «gândit», adică nu a fost aşezat, în marginea gândirii, în mijlocul existenţei noastre istorice.

Pentru început, efortul nostru este o simplă căutare şi chiar şi aceasta rămâne nesigură câtă vreme nu avem în vedere caietul în care Hölderlin şi-a notat fragmentul pe care-l discutăm. Se găseşte în volumul in folio de la Stuttgart, foaia 17 h, al cărei conţinut pare să aparţină în principal, potrivit lui von Hellingrath, scrierilor din anii 1800 şi 1801 (IV, 271). Pe aceeaşi foaie mai stă scrisă cea mai cunoscută din perioada târzie de creaţie a lui Hölderlin *Hälfte des Lebens* — «Jumătatea vieţii» (IV, 60). Tot aici se află şi un proiect mai mare din care această poezie a fost extrasă, în 1805, pentru a fi publicată într-un almanah literar. Proiectul propriu-zis se referă, însă, la existenţa esenţială a omului în mijlocul fiinţării şi, mai ales, a naturii (sunt notate cuvinte de orientare, cum ar fi trandafirul, lebedele, cerbul), la menirea poetului în existenţa istorică a omului. Pesemne că nu este o simplă întâmplare dacă în manuscris poezia *Wie wenn am Feiertage...* «Precum în zi de sărbătoare...» (vezi p. 30) precede în chip nemijlocit locul pe care-l avem în vedere. În acest context se află, deci, afirmaţia că limba este cel mai primejdios dintre



Scanned with OKEN Scanner

bunuri. Existenţa omului ajunge aici la primejdia sa cea mai mare, ar trebui să spunem, mai potrivit, că aici e chiar temeiul acelei primejdii. Căci în limbă, omul cutează să meargă cel mai departe, abia cu limba ca atare el cutează să iasă către fiinţă şi să pătrundă în cuprinsul ei. În limbă survine deschiderea fiinţei, dar nu ca formulare ulterioară a ceea ce a fost dezvăluit, ci aici survine însăşi dezvăluirea originară, dar, tocmai de aceea, deopotrivă învăluirea şi varianta ei predominantă, *aparenţa.*

Datorită limbii este omul martorul fiinţei. El răspunde de fiinţă, îi rezistă şi cade sub stăpânirea ei. Acolo unde nu există limbă, precum în cazul animalului, acolo nu există, cu toată viaţa care pulsează, nici o stare de deschidere a fiinţei şi, prin urmare, nu există nici vidul nimicului. Planta şi animalul se află dincoace de toate acestea, aici domneşte numai pofta oarbă şi spaima întunecată. Numai acolo unde este lumină, numai acolo guvernează lumea *(Welt).* Numai acolo unde este lumea, adică acolo unde este limbă, acolo este primejdia cea mai mare, primejdia prin excelenţă, adică ameniţarea fiinţei ca atare prin nefiinţă. Limba este primejdioasă nu numai pentru că îl pune pe om într-o primejdie, ci ea este *tot ce poate fi mai primejdios,* primejdia primejdiilor, pentru că ea abia este cea cea creează şi, sigur, menţine deschisă posibilitatea ameninţării fiinţei. Omul creează această primejdie şi aduce cu sine distrugerea care pândeşte în ea, tocmai pentru că el *este* în limbă. Fiind lucrul cel mai primejdios, limba este în cel mai înalt grad un lucru cu două tăişuri şi ceea ce este în chip suprem ambiguu. Ea îl aşează pe om în zona celei mai mari izbânzi şi îl menţine totodată în hăul decăderii. Cum trebuie înţeleasă această afirmaţie va reieşi dintr-un al doilea fragment privitor la limbă.

### b) Decăderea limbii

ESENŢA ŞI NEESENŢA LIMBII

«Dar limba —
În furtună vorbeşte zeul
Adesea am limba
ea spune că furia e deajuns şi-l caută pe Apollon —
De ai iubire îndeajuns atunci fi furios din iubire cu mereu
Ades am încercat cântul, dar ei nu te-au ascultat.
Căci aşa a vrut sfânta natură ai cântat pentru ea în tinereţea ta necântând.
Ai vorbit zeităţii dar acest lucru cu toţii l-aţi uitat că înaintemergătorii nu muncitorilor, că ei zeilor aparţin. Mai comună, mai obişnuită trebuie să devină mai întîi teama, atunci devine ea proprie muritorilor.»

**(Fragmentul 3, IV, 237 ş.u.)**



Scanned with OKEN Scanner

Acest text este mai puţin transparent. Cuvântul «dar» trimite la ponderea limbii şi la natura ei misterioasă şi ambiguă. «În furtună» evocă raportul cu zeul şi cu limba lui. Esenţială este, în contextul nostru, ultima parte a fragmentului, iar aici îndeosebi disocierea între «înainte-mergătorii» limbii, adică între rostirea creatoare, ctitoritoare a poetului şi degradarea celor rostite de el, care devin «mai comune» şi mai obişnuite — lucru inevitabil în sfera existenţei omeneşti. Împlinirea supremă a primei rostiri ctitoritoare este totodată durerea cea mai profundă a pierderii, căci înainte-mergătorii sunt cei sacrificaţi. Limba, care întemeiază în chip originar *fiinţa,* este condamnată să cadă în mod necesar, să-şi piardă profunzimea şi să devină, uzându-se, simplă vorbire căreia nimic nu i se poate sustrage, tocmai deoarece trezeşte iluzia că în modul său de rostire (numai să fie o rostire), este surprinsă şi cuprinsă fiinţarea. A rosti o vorbă esenţială înseamnă deja în sine a o abandona răstălmăcirii, abuzului şi înşelăciunii, riscului ca ea să aibă exact efectul contrar celui scontat. Orişice vorbă, cea mai pură şi cea mai ascunsă precum şi cea mai comună şi mai plată poate fi anihilată în efectul ei prin transformarea într-o expresie uzuală.

Caracterul primejdios al limbii are astfel, prin însăşi esenţa ei, două aspecte care sunt, la rândul lor, profund diferite: pe de o parte, faţă de nelimitata distrugere ce le stă în putere; în acelaşi timp, însă, şi primejdia celei mai serbede înstrăinări faţă de ei şi a rătăcirii în vorbăria cea mai uzată şi în iluzia ce o însoţeşte. Coexistenţa intimă a acestor două primejdii opuse — primejdia esenţei greu de suportat şi primejdia neesenţei jucăuşe — amplifică până la refuz natura primejdioasă a limbii. Această natură primejdioasă a limbii este *determinarea prin excelenţă originară a esenţei sale.* Esenţa ei cea mai pură se desfăşoară mai întâi în poezie. Poezia este *limba originară a unui popor.* Rostirea poetică decade însă devenind «proză» autentică şi mai apoi «proză» de proastă calitate, iar aceasta, până la urmă, vorbărie. Reflexia ştiinţifică asupra limbii şi filosofia limbii pleacă de la această folosire obişnuită a cuvintelor, aşadar de la o formă decăzută, şi consideră atunci «poezia» drept o excepţie de la regulă. Astfel totul este răsturnat. Chiar şi atunci când limba este concepută drept un mijloc de plăsmuire artistică, considerarea limbii ca expresie — cu alte cuvinte, concepţia instrumentală despre limbă — nu este, în fond, depăşită. A o considera astfel este o veche deprindere, căci totul devine acum extrem de limpede. Sunetul şi scrisul, adică ceea ce pare cel mai uşor de sesizat, reprezintă semne pentru o semnificaţie iar aceasta din urmă este semnul pentru lucru. În felul acesta aproape că-ţi vine să pierzi orice nădejde de a putea impune vreodată o modificare esenţială a felului în care este concepută esenţa



Scanned with OKEN Scanner

limbii în existenţa istorică a unui popor. Şi totuşi, acest lucru trebuie să se întâmple dacă urmează să se mai realizeze vreodată o schimbare a *Dasein*-ului care să-l poarte pe acesta înapoi, în domeniile originare ale fiinţei.

Desigur, neesenţa limbii nu poate fi nicicând înlăturată. Dar ea poate fi acceptată anume, în dominaţia ei necesară. Neesenţa limbii poate fi astfel surprinsă ca primejdie şi împotrivire, ca obligaţie în vederea unei mereu reînnoite adeveriri a esenţei împotriva neesenţei. În domeniul acestei necesare neesenţe a limbii şi a aparenţei ce o însoţeşte îşi află locul şi acea situaţie de care ne-am ciocnit la prima încercare de a înţelege poezia. Ea poate fi relatată, poate fi comunicată — şi anume întru totul corect — sub forma unei redări a conţinutului ei. Orice rostire poate fi trecută în registrul relatării. De pildă, o invocare rugătoare a zeilor poate fi relatată sub forma unor propoziţii: omul s-a adresat Domnului şi rugămintea sa a avut cutare conţinut. O rostire interogativă poate fi de asemenea redată printr-o relatare privitoare la conţinutul întrebării. O astfel de relatare se însoţeşte cu aparenţa redării şi, cu toate acestea, este tocmai opusul unei autentice redări, repetări sau re-spuneri a unei rostiri care a îmbrăcat forma rugăminţii, de plidă, sau a întrebării. Posibilitatea neîngrădită de a transforma orice rostire originară într-o relatare face ca limba însăşi să primejduiască neâncetat propria-i esenţă şi să rămână astfel primejdioasă în ea însăşi, şi aceasta în chip cu atât mai hotărâtor, cu cât este mai esenţială rostirea.

### c) Limba şi poziţiile fundamentale ale omului în raport cu fiinţarea în întregul ei

Acolo unde caracterul primejdios al limbii este intuit sau chiar înţeles ca temei al esenţei, acolo nu lipseşte, fireşte, nici înţelegerea faptului că limba nu este mereu unul şi acelaşi lucru şi că «raporturi» fundamental diferite ale *Dasein*-ului reclamă de fiecare dată propria lor limbă; căci abia prin mijlocirea acestei limbi ele devin, de fiecare dată, aşa cum sunt. Hölderlin sugerează acest lucru în *Observaţii la Oedip,* elaborate pentru traducerea sa din Sofocle: Oedip «are poate un/Ochi prea mult», aşa l-am ascultat spunând în acea poezie de foarte târziu, *In lieblicher Bläue.../*«În dulce azur...» (IV, 26, V. 75 şi urm.). Hölderlin rezumă aceasta în *Observaţiile* menţionate, în sensul că Oedip «interpretează spusa oracolului în chip prea infinit» (V, 177). Cu o curiozitate minunat de furioasă, voinţa sa de a cunoaşte toate îngrădirile cere să ştie mai mult decât să poată şi să cuprindă. (Vezi discuţia dintre Oedip, Iocasta şi sol, V 141, V 928 şi urm.) Hölderlin spune în legătură cu aceasta (V, 180): «Tocmai această voinţă de a căuta totul, de a tălmăci totul este cea



Scanned with OKEN Scanner

care face ca spiritul său să fie învins, până la urmă, de limbajul grosolan şi simplu al servitorilor săi.

De vreme ce asemenea oameni se află prinşi în raporturi violente, limbajul lor vorbeşte, la rându-i, aproape în maniera Furiilor — într-o înlănţuire mai violentă.»

Cu aceste «raporturi violente», Hölderlin nu se referă la o situaţie întâmplătoare în care poate ajunge un om, ci la poziţiile fundamentale unice, de neschimbat, pe care se situează omul în raport cu fiinţarea în întregul ei, în funcţie de care se desfăşoară destinul său. Dar limba nu este simpla expresie a lor, «formularea» şi comunicarea lor către opinia publică, ci ea susţine şi conduce confruntarea cu puterea violentă. Ea însăşi are acest caracter de *fiinţă* pe care îl deschide şi îl poartă către om. În limbă ca atare survine despărţirea conflictuală a fiinţei de nefiinţă, aici se înfruntă puterile una cu cealaltă, aici se ţine piept şi se cade înfrânt în această luptă, dar tot aici se arată şi pustiirea care îşi face loc odată cu indiferenţa ce însoţeşte faptul de a şti totul şi de a putea totul. Cât de departe se află toate acestea de caracterizarea obişnuită a limbii în funcţie de capacitatea ei de exprimare şi în funcţie de capacitatea ei de exprimare şi în funcţie de rolul ei ca mijloc de comunicare! Un al patrulea loc este menit să ne-o sugereze.

### d) Limba ca apărare a omului împotriva zeului

În *Observaţii asupra Antigonei,* Hölderlin nu mai vede limba ca o prindere în cuvânt a fulgerelor zeilor. Dimpotrivă, lucrurile se petrec aproape în sens opus: în limbă, omul se întoarce împotriva zeului, apărându-se de el, pentru a nu fi înfrânt de el şi pentru a nu distruge astfel acest raport fundamental cu fiinţarea. Întregul conţinut al locului citat ar putea fi surprins numai dacă am zăbovi asupra contextului mai larg. Ne vom mărgini să arătăm aici încotro îşi expune omul *Dasein*-ul său în limbă şi încotro îi poartă ea fiinţa. V, 255:

«Este un mare ajutor, pentru sufletul care lucrează tainic, faptul că, atunci cînd atinge cea mai înaltă conştiinţă, el ocoleşte conştiinţa şi, înainte ca zeul prezent să-l prindă într-adevăr, el îi iese în întâmpinare cu vorbe îndrăzneţe, adesea chiar blasfemiatoare, obţinând astfel sfânta posibilitate vie a spiritului.»

### e) Poezia şi limba ca rostuire fundamentală a existenţei istorice

Din toate cele spuse trebuie să se desprindă următorul lucru: limba nu este ceva ce aparţine omului printre alte înzestrări, şi unelte, ci ea este acel ceva care îl are pe om, acel ceva care determină şi rostuieşte într-un fel sau altul existenţa sa chiar din temeiul ei.



Scanned with OKEN Scanner

Caracterul de limbă al poeziei, pe care căutăm să-l lămurim, ni se arată acum cu totul altfel. Limba nu este simpla exprimare exterioară a unor trăiri poetice interioare, un fel de «împachetare» a lor pentru a fi trimise mai departe către alte persoane. Dacă Hölderlin spune, în strofa ultimă, deja amintită, din *Precum în zi de sărbătoare...* că poeţii trebuie să ofere poporului fulgerele zeilor «învăluite/în cânt» (IV, 153, V, 59 şi urm.), atunci această vorbă despre văl şi învăluire are cu totul alt sens. Poezia însăşi nu este decît survenirea privilegiată în survenirea limbii, sub a cărei putere stă omul ca fiinţă istorică. Poeticul este rostuirea fundamentală a *Dasein*-ului istoric şi aceasta înseamnă acum că limba ca atare constituie esenţa originară a fiinţei istorice a omului. Nu putem determina mai întâi esenţa fiinţei omului pentru a-i atribui mai apoi şi în chip suplimentar limba, ca un fel de dar, ci esenţa originară a fiinţei sale este limba însăşi. Acum înţelegem deja mai bine că nu de o simplă întâmplare este vorba atunci când, căutând un răspuns la întrebarea «cine suntem?», ne vedem îndrumaţi să ne cufundăm mai întâi în dialogul *(Gespräch)* pe care îl pune în joc poezia. Aici poezia şi limba nu sunt două lucruri diferite — sunt amândouă aceeaşi rostuire fundamentală a fiinţei istorice.

### f) Fiinţa omului ca dialog. Putinţa de a asculta şi vorbirea

Cât de departe a pătruns Hölderlin pe cale poetică în acest domeniu originar al rostirii poetice vom mai arătă acum printr-o vorbă care va strânge totodată laolaltă, pornind dintr-o unitate originară, tot ce s-a spus până aici în chip pregătitor despre poezie şi limbă (vezi conferinţa de la Roma, 2 aprilie 1986, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* («Hölderlin şi esenţa poeziei»). Poetul spune:

*«Multe aflat-a omul.*
*Pe mulţi i-a numit dintre cereşti,*
*De când suntem un dialog*
*Şi ne putem asculta unii pe alţii.»*

Versurile acestea provin dintr-un fragment care face parte dintr-o poezie amplă, rămasă fără titlu, şi care începe astfel«Aducător de împăcare, tu niciodată crezut...»(IV, 162 şi urm.). Von Hellingrath aşează textul fragmentului citat în anexă la IV, 343.

*Suntem un dialog.* Ce poate să însemne aceasta? Că limba constituie fiinţa noastră, desigur. Aşa putem spune. Dar ajungem astfel, totodată, în domeniul în care limba îşi manifestă din plin caracterul ei primejdios. Când spunem «noi suntem un dialog», sună ca şi cum am avea un răspuns limpede la întrebarea «cine suntem noi?» Acest enunţ ajunge



Scanned with OKEN Scanner

să se învecineze cu propoziţii de genul: « linia dreaptă e calea cea mai scurtă dintre două puncte». Acolo «cum suntem», aici, «linia dreaptă...». Avem de-a face cu două definiţii: despre linia dreaptă ca atare, despre noi ca oameni, despre omul ca atare. Dar în felul acesta totul devine, din capul locului, strâmb şi îndoielnic. Nu numai că am scos propoziţia din contextul poeziei, ci, în intenţia de a evidenţia imediat conţinutul principal al versurilor, ne-am lăsat ispitiţi să trecem cu vederea un cuvânt esenţial. Poetul spune: «De când suntem un dialog.» «De când» — «din vremea de când... » Dacă vrem cu orice preţ să vedem aici o aşa numită «definiţie» a omului, avem oricum de-a face cu una istorică, cu o definiţie raportată la timp şi în conformitate cu cele afirmate mai devreme (p. 49 şi urm.), este vorba, desigur, de timpul popoarelor pe care nimeni nu le ştie, de acel timp despre care am auzit că abia urmează să devină ceea ce el este, dacă noi înşine devenim «părtaşi» participând la dialog, dacă ne hotărâm să fim ceea ce putem fi în chip istoric. Înţelegem vorba poetului abia atunci şi numai atâta vreme cât păşim noi înşine în orizontul acestei hotărîri şi ne situăm în ea. Cu această rezervă putem acum, ba chiar trebuie să întrebăm ce înseamnă: suntem un dialog determinat temporal, un dialog care începe în chip istoric. Ar însemna să anticipăm întregul efort pe care avem a-l face pentru a înţelege proza lui Höderlin, dacă am încerca să ne însuşim şi să epuizăm acest cuvânt al poetului despre fiinţa noastră, pe o cale pur reflexivă. Nu ne este îngăduit acum să facem altceva decât să sugerăm unele repere ale interogaţiei noastre viitoare.

Noi suntem un dialog. Cum se raportează dialogul şi limba unul la celălalt? Limba survine în dialog şi această survenire este, de fapt, fiinţa ei. Noi suntem o survenire de ordinul limbii şi această survenire este temporală, dar nu numai în timp potrivit începutului duratei şi încetării ei, ci survenirea de ordinul limbii este începutul şi temeiul timpului propriu zis istoric al omului. Acest dialog nu începe cândva în cadrul desfăşurării unor procese «istorice», ci: timpul şi istoria *sunt* abia de când survine un asemenea dialog. Dialogul care naşte începutul timpului şi al istoriei este, însă, poezia şi «în chip poetic locuieşte omul pe acest pământ» *(În dulce azur...* IV 25, V 32 şi urm.). *Da-sein*-ul său îşi are, ca *Da-sein* istoric, temeiul stabil în dialogul poeziei.

Dar tot ce spunem aici mai lasă încă multe lucruri nelămurite. Suntem un «dialog». Totuşi nu vorbim fără încetare. Iar existenţa noastră nu se limitează la a ţine discursuri. Dialogul este întotdeauna ceva trecător, ceva căruia ne dedicăm o vreme, ceva ce «întreţinem». Dar mai suntem, în afară de aceasta, şi altceva. Putem spune, în cel mai bun caz, că suntem prinşi *într-un* dialog, dar de bună seamă nu putem spune: suntem



Scanned with OKEN Scanner

*dialogul* însuşi. Sau nu cumva vorba poetului vrea să spună ceva în genul: o întâmplare sau alta — de pildă incendiul din clădirea Universităţii este pe buzele tuturor? Suntem oare un dialog în sensul că se vorbeşte despre noi? Dar tocmai acest lucru nu trebuie să ne afecteze fiinţa.

Şi atunci nu rămîne decât să înţelegem literal vorba poetului. Fiinţa noastră survine ca dialog în sensul că zeii ni se adresează, ne aşează în sfera existenţei lor, *ne aduc la nivelul limbii* pentru a spune dacă şi cum suntem, cum răspundem, cum ne dedicăm şi le refuzăm, rostindu-ne, propria noastră fiinţă. Fiinţa noastră survine, aşadar, ca dialog, în măsura în care, vorbind provocaţi de adresarea zeilor, aducem la nivelul limbii fiinţarea ca fiinţare, în măsura în care deschidem fiinţarea în ceea ce este ea şi în felul în care este ea, dar, totodată, o şi acoperim şi închidem calea către ea. Numai acolo unde survine limba, numai acolo se deschid fiinţa şi nefiinţa. Această deschidere şi învăluire suntem noi înşine.

Suntem însă un dialog şi în măsura în care zeii nu ni se adresează, în măsura în care semnele lor nu mai ajung la noi, fie că ei ne părăsesc şi ne lasă în seama noastră, fie că ne ocrotesc. Faptul că suntem un dialog înseamnă totodată şi la fel de originar: suntem o *tăcere*. Înseamnă însă în acelaşi timp: Fiinţa noastră survine în vorbirea despre cele ce sunt şi cele ce nu sunt în ordinul fiinţării, astfel încât devenim sclavii vorbirii vide despre lucruri. Suntem atunci o vorbărie, căci aceasta este neesenţa care ţine în mod necesar de esenţa dialogului. Cu alte cuvinte: trebuie să epuizăm întreaga natură primejdioasă a limbii, pentru a afla ce anume este acea survenire de ordinul limbii, acel dialog *care suntem noi înşine.* Începători de istorie şi, astfel, încheietori de istorie, suntem un dialog: ca cel mai violent cuvânt, ca poezie, ca tăcere — ca vorbărie.

Ultimul loc menţionat strânge astfel laolaltă tot ce trebuie să avem în vedere privitor la limbă, pentru a nu trece pe lângă esenţa ei şi pentru a nu o considera un simplu mijloc de comunicare. Dar mai rămâne o dificultate: locul invocat la urmă pare să spună tocmai contrariul a ceea ce am vrut să arătăm, în speţă că limba nu slujeşte numai (şi nici în primul rând) înţelegerii reciproce şi comunicării. Cum sunau versurile?

*«De când suntem un dialog*
*Şi ne putem asculta unii pe alţii.»*

Aici se spune doar limpede: limba face cu putinţă ca noi să ne împărtăşim trăirile. Prin urmare, în locul acesta limba este concepută doar ca mijloc de exprimare şi comunicare, iar tot ce am spus în legătură cu afirmaţia «suntem un dialog» îşi pierde valabilitatea. Dar să privim mai atent şi cu o sporită răspundere. Trebuie să observăm, mai întâi, că



Scanned with OKEN Scanner

acolo nu scrie «de când... şi noi de aceea...» ne putem înţelege cu ajutorul acestui mijloc, ci: de când suntem un dialog, de atunci, din acel timp, ne putem asculta unii pe alţii. Rostirea şi putinţa de a asculta sunt cel puţin la fel de originare. Putinţa de a asculta nici nu este consecinţa faptului că vorbim unii cu alţii, ci, mai degrabă invers, ea este condiţia ca noi să putem vorbi. Putinţa de a asculta nu se adaugă la putinţa de a vorbi, aşa cum nici aceasta din urmă nu se adaugă la prima. Amândouă ţin de una şi aceeaşi esenţă, aşa cum putinţa de a vorbi ţine de tăcere. Numai cel care ştie să tacă este cel care ştie şi să vorbească. Cel născut mut nu poate să spună niciodată ceva şi, tocmai de aceea, nici nu poate să tacă. Ca nevorbire, tăcerea nu este întotdeauna negativă, ea poate fi foarte pozitivă, poate spune multe (poate fi grăitoare), ba poate spune chiar ceea ce este mai important (cel care, confruntat cu meschinării necurmate, tace, spune ceva, chiar dacă nu-l înţeleg decât cei ce înţeleg tăcerea). De când suntem un dialog, tot de atunci — dar nu abia ca urmare a acestui fapt — ne putem asculta unii pe alţii. Dar chiar dacă vrem să interpretăm versurile în sensul că putinţa de a ne asculta unii pe alţii apare ca urmare a dialogului, adică dacă luăm «şi»-ul drept un «şi» care marchează urmarea, tocmai atunci dialogul trebuie gândit în esenţa originară arătată, şi nu drept o comunicare. Dar în ce sens?

### g) Starea de expunere în fiinţare, individul singular şi comunitatea

De când suntem un dialog, sîntem expuşi în fiinţarea care se deschide, de atunci abia fiinţa fiinţării ca atare ne poate ieşi înainte şi ne poate determina. Faptul că fiinţarea este manifestată pentru fiecare dintre noi în fiinţa ei reprezintă condiţia prealabilă ca unul să poată asculta ceva de la altul, adică să poată asculta ceva despre fiinţare, fie că această fiinţare este ceva ce nu suntem — adică natura — , fie că este ceva ce suntem noi înşine — adică istorie. Putinţa de a asculta nu creează, ea mai întâi, relaţia unui om cu altul, nu creează comunitatea, ci o presupune. Această comunicare originară nu se naşte abia prin stabilirea unor raporturi reciproce — aşa ia naştere numai societatea —, ci comunitatea *este* în virtutea legăturii prealabile *a fiecărui individ singular* cu acel ceva care, depăşind pe fiecare individ singular, îl leagă şi îl determină. Acest ceva, care nu este nici individul singular şi nici comunitatea ca atare, trebuie să fie manifest. [...]



Scanned with OKEN Scanner

Putinţa de a ne asculta unii pe alţii se naşte abia atunci când fiecare în parte este în prealabil expus în apropierea şi în depărtarea esenţei lucrurilor. Aceasta se petrece însă prin intermediul limbii, concepută nu ca mijloc de comunicare, ci ca ctitorie originară a fiinţei. Abia atunci când revenim de la puterea — în prealabil experimentată — a esenţei lucrurilor la noi înşine, abia atunci ne putem strânge laolaltă şi putem *fi* împreună şi unii pentru alţii — de la sine, şi anume în sensul cel mai strict al cuvântului «de la Sine».

Aşadar, dacă dialogul este cel care face să ne putem asculta unii pe alţii, atunci dialogul nu trebuie conceput drept survenire fundamentală a stării de expunere în fiinţare. În felul acesta a fost înlăturată posibilitatea unei răstălmăciri a locului invocat.

**h) Rezumat**

Vom rezuma acum ceea ce am spus despre poezie şi despre limbă. Întrebarea noastră are în vedere caracterul de limbă al poeziei. Deoarece nu este ceva efectiv şi ceva real, ci doar ceva rostit, limba poate să rămână — în calitatea ei de simplă rostire — neputincioasă. Cum stau lucrurile cu puterea de acţionare şi de finţă a limbii şi, ca urmare, cu cea a poeziei? Cum înţelege Hölderlin limba? Am cercetat cinci lucruri hotărâtoare privitoare la limbă.

1. Limba este, pentru om, cel mai primejdios dintre bunuri, deoarece ea, mai întâi, îl expune în sfera fiinţei, şi, astfel, a nefiinţei şi, astfel, a pierderii şi a ameninţării posibile a fiinţei.

2. Limba este, într-un al doilea sens, primejdioasă, pentru că, prin însăşi esenţa ei, ea poartă în sine decăderea, fie că avem în vedere simpla reproducere — sub forma relatării — a ceea ce a fost rostit, fie că avem în vedere decăderea până la nivelul vorbăriei.

3. Limba poartă astfel şi determină existenţa omului chiar din temei şi întemeiază — nu doar exprimă — felul, de fiecare dată diferit, în care omul se situează în raporturile esenţiale şi în care el le face faţă. În raporturi violente, limba vorbeşte în maniera Furiilor (OEDIP).

4. Limba nu este doar transmiterea învăluită a semnelor zeilor, ea poate deveni acel ceva prin care omul se întoarce, în situaţii fundamentale şi hotărâtoare, împotriva conştinţei, se întoarce blasfemiator împo-



Scanned with OKEN Scanner

triva zeilor, tocmai pentru a păstra şi a adeveri astfel raportul faţă de ei (Antigona).

5. Limba nu este, de aceea, ceva ce se află în posesia omului, ci invers, ea este acel Ceva ce îl are pe om în posesia sa. Ce anume este omul — suntem un dialog. De când suntem un dialog, de când suntem obiectul unei adresări, de când suntem aduşi la nivelul limbii.

Poezia ctitoreşte fiinţa. Poezia este limba originară a unui popor. În această limbă survine starea de expunere în fiinţare, care, astfel, se deschide. Ca împlinire a acelei expuneri, omul este de ordinul istoriei. Limba este temeiul posibilităţii de istorie şi nicidecum o invenţie făcută abia în decursul creării istorice de cultură.

**i) Inexistenţa limbii la animal şi în «natură»**

Originea originară a limbii ca temei al esenţei *Dasein*-ului istoric rămâne însă un mister. Mai ales dacă ţinem seama de faptul că până şi acolo unde există «viaţă» (planta, animalul) limba nu survine pur şi simplu, chiar dacă se pare că doar înlăturarea unei piedici oarecari ar face ca animalul să vorbească. Şi totuşi, Saltul de la animalul vieţuitor la omul rostitor este la fel de mare (sau încă şi mai mare) ca cel de la piatra lipsită de viaţă la ceea ce este viu.

De ce nu vorbeşte animalul? Pentru că nu are nevoie să vorbească. De ce nu are nevoie să vorbească? Pentru că nu trebuie să vorbească. Nu trebuie să vorbească, pentru că nu este silit să o facă. Nu este silit să vorbească, pentru că este închis faţă de fiinţarea ca atare. Nici fiinţa, nici nefiinţa, şi nici nimicul, şi nici vidul nu îi sunt accesibile. De ce animalul nu are acces la fiinţă? Pentru că el nu este în limbă. Deci animalul nu vorbeşte pentru că este în limbă. Această afirmaţie sună ca o propoziţie care spune de două ori acelaşi lucru, aşadar ca o propoziţie care nu spune nimic. Şi totuşi ea spune ceva: anume că inexistenţa vorbirii la animal nu se datorează cine ştie cărei cauze sau vreunei piedici, ci că ea răspunde deosebirii de esenţă a fiinţei sale. În conformitate cu această deosebire, animalul este buimăcit de asaltul celor de felul lui, şi rămâne prins în această buimăceală. Fapt care nu exclude însă că, în mijlocul acestei îngrădiri ameţitoare, animalul trăieşte în moduri proprii de orientare şi în împlinirea avântului său vital.



Scanned with OKEN Scanner

Dar această simultană apropiere aparentă şi depărtare esenţială a animalului în raport cu omul devine o adevărată problemă abia atunci când meditäm asupra autenticei absenţe a vorbirii în cazul naturii în întregul ei şi când, pe de altă parte, nimic nu ne poate «vorbi» mai tulburător decât manifestarea naturii în lucrurile cele mai mari şi cele mai mici.

Aceasta vrea să spună: nu pătrundem problema, dacă aşezăm pur şi simplu natura care nu e dotată cu vorbirea alături de omul care să ştie să vorbească, ca şi cum ar fi vorba de două lucruri diferite. Ne apropiem de chestiune, abia atunci când meditäm în principiu cum anume se raportează poezia ca survenire fundamentală a existenţei istorice a omului — înaintea oricărei ştiinţe a naturii — la *natură,* dacă în genere ne putem exprima astfel. Întreaga ştiinţă a naturii, cu întreaga ei exactitate — oricât ar fi ea de necesară în anumite limite actuale, de pildă pentru producerea de cauciuc şi de curent alternativ — nu ne este în esenţă de nici un folos de vreme ce de-«naturează» natura.

**(Din** *Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein»* **in Gesamtausgabe, Bd. 39, Vittorio Klostermann,Frankfurt am Main, 1980, p. 59—76)**

*În româneşte de THOMAS KLEININGER şi GABRIEL LIICEANU*

Scanned with OKEN Scanner

STÉPHANE MALLARMÉ
RENÉ CHAR
MICHEL DEGUY
PIERRE OSTER SOUSSOUEV

STÉPHANE MALLARMÉ

# AUTRES POÈMES

## *HÉRODIADE*

### *I OUVERTURE ANCIENNE D'HÉRODIADE*

*LA NOURRICE*
*(Incantation)*

*Abolie, et son aile affreuse dans les larmes*
*Du bassin, aboli, qui mire les alarmes,*
*Des ors nus fustigeant l'espace cramoisi,*
*Une Aurore a, plumage héraldique, choisi*
*Notre tour cinéraire et sacrificatrice,*
*Lourde tombe qu'a fuie un bel oiseau, caprice*
*Solitaire d'aurore au vain plumage noir...*
*Ah! des pays déchus et tristes le manoir!*
*Pas de clapotement ! L'eau morne se résigne,*
*Que ne visite plus la plume ni le cygne*
*Inoubliable: l'eau reflète l'abandon*
*De l'automne éteignant en elle son brandon :*
*Du cygne quand parmi le pâle mausolée*
*Ou la plume plongea la tête, désolée*
*Par le diamant pur de quelque étoile, mais*
*Antérieure, qui ne scintilla jamais.*



Scanned with OKEN Scanner

În tălmăcirea lui
ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

STÉPHANE MALLARMÉ

# ALTE POEME

## *IRODIADA*

### *I VECHE UVERTURĂ A IRODIADEI*

*DOICA*
*(Incantaţie)*

*Negată, şi cu-aripa oribilă în plânsul*
*Bazinului, el însuşi negat, cu spaime-ntr-ânsul,*
*Roşcatul spaţiu-arzându-l cu bici de aur des*
*O Aurora, parcă heraldică-a ales,*
*Chiar turnul nostru — vatră de scrum şi sacrificiu,*
*Mormânt din care scapă o pasăre, capriciu*
*Stingher al aurorii cu van penet opac...*
*O, din tărâmuri triste şi putrede conac !*
*Nu, nici un clipot ! Apa s-a mohorât pe lespezi,*
*N-o mai despică pana nici pieptul unei lebezi*
*Fără pereche : apa răsfrânge lenea grea*
*A toamnei care-şi stinge făcliile în ea:*
*A lebedei ce-n albul de criptă izolată*
*Sau pană-şi scaldă capul integru, dezolată*
*De diamantul ager al vreunei stele, dar*
*Anterioară, care n-a scânteiat măcar.*



Scanned with OKEN Scanner

*Crime ! bûcher ! aurore ancienne ! supplice !*
*Pourpre d'un ciel ! Étang de la pourpre complice !*
*Et sur les incarnats, grand ouvert, ce vitrail.*

*La chambre singulière en un cadre, attirail*
*De siècle belliqueux, orfèvrerie éteinte,*
*A le neigeux jadis pour ancienne teinte,*
*Et sa tapisserie, au lustre nacré, plis*

*Inutiles avec les yeux ensevelis*
*De sibylles offrant leur ongle vieil aux Mages.*
*Une d'elles, avec un passé de ramages*
*Sur ma robe blanchie en l'ivoire fermé*
*Au ciel d'oiseaux parmi l'argent noir parsemé,*
*Semble, de vols partir costumée et fantôme,*
*Un arôme qui porte, ô roses ! un arôme,*
*Loin du lit vide qu'un cierge soufflé cachait,*
*Un arôme d'ors froids rôdant sur le sachet,*
*Une touffe de fleurs parjures à la lune*
*(A la cire expirée encor s'effeuille l'une),*
*De qui le long regret et les tiges de qui*
*Trempent en un seul verre à l'éclat alangui.*
*Une Aurore traînait ses ailes dans les larmes !*

*Ombre magicienne aux symboliques charmes .!*
*Une voix, du passé longue évocation,*
*Est-ce la mienne prête à l'incantation ?*
*Encore dans les plis jaunes de la pensée*
*Traînant, antique, ainsi qu'une étoile encensée*
*Sur un confus amas d'ostensoirs refroidis,*
*Par les trous anciens et par les plis roidis*
*Percés selon le rythme et les dentelles pures*
*Du suaire laissant par ses belles guipures*
*Désespéré monter le vieil éclat voilé*
*S'élève : (ô quel lointain en ces appels celé !)*
*Le vieil éclat voilé du vermeil insolite,*
*De la voix languissant, nulle, sans acolyte,*
*Jettera-t-il son or par dernières splendeurs,*
*Elle, encore, l'antienne aux versets demandeurs,*
*A l'heure d'agonie et de luttes funèbres !*
*Et, force du silence et des noires ténèbres*



Scanned with OKEN Scanner

*Rug ! crimă ! auroră străveche ! crunte bice !*
*Un cer în purpuri ! Lacul — al purpurei complice !*
*Iar peste rozuri pure, deschis, acest geamlâc.*

*Odaia osebită-n chenar, calabalâc*
*De secoli plini de lupte, bijuterie stinsă,*
*De fulgii lui Odată are-o pojghiţă ninsă.*
*Iar pe tapiserie, cu luciuri sidefii*
*Fald inutil, cu ochiul sibilelor pustii*
*Care spre Magi ridică lungi unghii gălbenite*
*Iar una, cu desenu-i de ramuri ostenite*
*Pe rochia mea albită de fildeş refractar*
*În cerul plin de păsări pe-argint funebru, rar*
*Pare, în zbor că pleacă-mbrăcată şi fantomă,*
*Aromă care poartă, o, roze ! o aromă,*
*Departe de-un pat rece-n penumbre ce-l cuprind,*
*Aroma-n ger de aur pe-un săculeţ plutind,*
*Un pumn de flori uscate care trădară luna*
*(La ceara stinsă încă se desfrunzeşte una),*
*A căror suferinţă şi lujerii căror*
*Se moaie-n doar o vază cu smalţ moleşitor.*
*O Auroră-n lacrimi cu aripa ei străpunse !*

*Vrăjitorească umbră cu farmece ascunse !*
*O voce, evocare-a trecutului înfrânt,*
*A mea e oare ? gata la orişice descânt ?*
*În gălbenite pliuri de cuget agăţată*
*Încă bătrână, ca o stea lin cădelniţată;*
*Pe chivote răcite-n nedesluşit morman*
*Prin găuri vechi şi pliuri înţepenite-avan,*
*Impunse după ritmul şi purele dantele*
*De giulgi cu ochiuri rare, ce lasă lin prin ele*
*Să suie-n disperare bătrânul licăr mat*
*Se-nalţă: (o, ce spaţiu-n chemări e rezumat !)*
*Bătrânul licăr palid de insolite-arginturi,*
*Al vocii-n lacrimi, nulă, lipsită de alinturi,*
*Stropi-se-va cu aur în ultimul lui fast,*
*Ea, încă antifonul cu vers de rugă vast,*
*În ora agoniei şi-a luptelor funebre !*
*Şi, de tăcere multă şi crâncene tenebre,*



Scanned with OKEN Scanner

*Tout rentre également en l'ancien passé,*
*Fatidique, vaincu, monotone, lassé,*
*Comme l'eau des bassins anciens se résigne.*

*Elle a chanté, parfois incohérente, signe*
*Lamentable !*
*le lit aux pages de vélin,*
*Tel, inutile et si claustral, n'est pas le lin !*
*Qui des rêves par plis n'a plus le cher grimoire,*
*Ni le dais sépulcral à la déserte moire,*
*Le parfum des cheveux endormis. L'avait-il ?*
*Froide enfant, de garder en son plaisir subtil*
*Au matin grelottant de fleurs, ses promenades,*
*Et quand le soir méchant a coupé les grenades !*
*Le croissant, oui le seul est au cadran de fer*
*De l'horloge, pour poids suspendant Lucifer,*
*Toujours blesse, toujours une nouvelle heurée,*
*Par la clepsydre à la goutte obscure pleurée,*
*Que, délaissée, elle erre, et sur son ombre pas*
*Un ange accompagnant son indicible pas !*
*Il ne sait pas cela le roi qui salarie*
*Depuis longtemps la gorge ancienne est tarie.*
*Son père ne sait pas cela, ni le glacier*
*Farouche reflétant de ses armes l'acier,*
*Quand sur un tas gisant de cadavres sans coffre*
*Odorant de résine, énigmatique, il offre*
*Ses trompettes d'argent obscur aux vieux sapins !*
*Reviendra-t-il un jour des pays cisalpins !*
*Assez tôt ? Car tout est présage et mauvais rêve !*
*A l'ongle qui parmi le vitrage s'élève*
*Selon le souvenir des trompettes, le vieux*
*Ciel brûle, et change un doigt en un cierge envieux,*
*Et bientôt sa rougeur de triste crépuscule*
*Pénétrera du corps la cire qui recule !*
*De crépuscule, non, mais de rouge lever,*
*Lever du jour dernier qui vient tout achever,*
*Si triste se débat, que l'on ne sait plus l'heure*
*La rougeur de ce temps prophétique qui pleure*
*Sur l'enfant, exilée en son coeur précieux*
*Comme un cygne cachant en sa plume ses yeux,*
*Comme les mit le vieux cygne en sa plume, allée*



Scanned with OKEN Scanner

Totul la fel reintră-n trecutul fără zvon,
Învins, lipsit de vlagă, fatidic, monoton,
Cum apa în bazine străvechi se resemnează.

Ea a cântat, adesea fără de noimă, piază
Neîndoioasă !
patul cu pagini de velin,
Cum, gol şi-n claustrare nu este nici un in !
Ce nu mai are scumpa-i carte de vise-n cute
Nici baldachinul-criptă cu moaruri desfăcute,
Parfumul unor plete-adormite. L-a avut ?
Rece copilă, dacă-n extaz subtil a vrut
Plimbările în zorii cu flori brumând sub zodii,
Şi mai târziu când răul amurg retează rodii !
Cu corn de lună singur, stă pe-un cadran cu bumb
Metalic de-orologiu, cu Lucifer drept plumb,
Mereu răneşte, veşnic o nouă oră fură,
Prin gâtul de clepsidră cu plânsă picătură,
Ca părăsită umblă mereu şi-n umbra ei
Nu-i înger să-nsoţească secretu-i pas pe-alei !
El, regele, nu ştie aceasta, plătitorul,
Că vechiul sân, cu anii, şi-a istovit izvorul.
Nu, tatăl ei nu ştie, şi nici gheţarul cel
Cumplit care-i răsfrânge al armelor oţel,
Când pe-un morman de leşuri ce fără de răşină,
Miros neîngropate, misterios, închină
Trompetele de negru argint la vechii pini !
Însă la timp ? Căci toate-s vis rău şi prevestire !
În unghia ce suie la geam, cu arnintire
De trâmbiţe, bătrânul cer arde, preschimbând
Un deget într-un sfeşnic pizmuitor şi blând.
Şi în curând roşeaţa de tristă înserare
O să străpungă ceara din corpul ce tresare !
Dar nu de înserare — de roşu răsărit
Al zilei de pe urmă ce tot va fi-mplinit,
Atât de trist se zbate, că uit de ceas, roşeaţa
Acestui timp profetic ce plouă plâns pe faţa
Copilei, exilată în pieptu-i preţios,
Ca lebădă cu ochii în pene-ascunşi sfios,
Cum lebăda bătrână-i ascunse-n pene, scursă



Scanned with OKEN Scanner

*De la plume détresse, en l'éternelle allée*
*De ses espoirs, pour voir les diamants élus*
*D'une étoile mourante, et qui ne brilie plus.*

## *II SCÈNE*

*LA NOURRICE — HÉRODIADE*

*N.*

*Tu vis ! ou vois-je ici l'ombre d'une princesse ?*
*A mes lèvres tes doigts et leurs bagues et cesse*
*De marcher dans un âge ignoré...*

*H.*

*Reculez.*
*Le blond torrent de mes cheveux immaculés*
*Quand il baigne mon corps solitaire le glace*
*D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace*
*Sont immortels. O femme, un baiser me tûrait*
*Si la beauté n'était la mort...*
*Par quel attrait*
*Menée et quel matin oublié des prophètes*
*Verse, sur les lointains mourants, ses tristes fêtes,*
*Le sais-je ? tu m'as vue, ô nourrice d'hiver,*
*Sous la lourde prison de pierres et de fer*
*Où de mes vieux lions traînent les siècles fauves*
*Entrer, et je marchais, fatale, les mains sauves,*
*Dans le parfum désert de ces anciens rois :*
*Mais encore as-tu vu quels furent mes effrois ?*
*Je m'arrête rêvant aux exils, et j'effeuille,*
*Comme près d'un bassin dont le jet d'eau m'accueille,*
*Les pâles lys qui sont en moi, tandis qu'épris*
*De suivre du regard les languides débris*
*Descendre, à travers ma rêverie, en silence,*
*Les lions, de ma robe écartent l'indigence*
*Et regardent mes pieds qui calmeraient la mer.*
*Calme, toi, les frissons de ta sénile chair,*
*Viens et ma chevelure imitant les manières*
*Trop farouches qui font votre peur des crinières,*



Scanned with OKEN Scanner

*A penei disperare, în veşnica ei cursă*
*De năzuinţi, să vadă alesul giuvaier*
*De stea în agonie, ce nu mai arde-n cer.*

## *II SCENĂ*

*DOICA — IRODIADA*

*D.*

*Trăieşti ! ori văd azi umbra unei prinţese numai ?*
*La gura mea un deget, inelele, şi nu mai*
*Cutreiera o vârstă ascunsă...*

*I.*

*Înapoi.*
*Torentul blond şi fără păcat de plete moi*
*Când scaldă-nsinguratul meu umăr îl îngheaţă*
*De-oroare, şi mi-e păru-n lumina îndrăzneaţă*
*Nemuritor. Femeie, — un sărut m-ar nimici,*
*De frumuseţea n-ar fi chiar moartea însăşi...*
*Ci,*
*La ce chemări şi-n zile ce le-au uitat profeţii,*
*Pe lânced prag vărsându-şi serbările tristeţii,*
*Ştiu eu ? am fost văzută, o, doica mea de ger,*
*Sub temniţa umbroasă din bolovani şi fier*
*Unde-arămite veacuri pe-ai mei vechi lei se scoală,*
*Că intru şi, fatală, umblam cu mâna goală-n*
*Parfumul sterp pe care-l emană-aceşti foşti regi:*
*Dar ai văzut şi greul terorii mele-ntregi ?*
*Ezit visând exiluri, şi desfrunzesc aproape*
*Precum lângă bazinul ce mă primeşte-n ape,*
*În mine crinii palizi, în timp ce urmărind*
*Îndrăgostiţi cu ochii cum resturi lâncezind*
*Coboară, în tăcere, sporindu-mi reveria,*
*Vin leii, din veştminte mi-alungă lenevia,*
*Şi-mi văd picioru-n stare să liniştească marea.*
*Alină-ţi, în senila ta carne-nfiorarea,*
*Vino, şi păru-acesta închipuit, sub clame,*
*Prea crunt să nu afirme teroarea-n voi de coame,*



Scanned with OKEN Scanner

*Aide-moi, puisqu'ainsi tu n'oses plus me voir,*
*A me peigner nonchalamment dans un miroir.*

*N.*

*Sinon la myrrhe gaie en ses bouteilles closes,*
*De l'essence ravie aux vieillesses de roses,*
*Voulez-vous, mon enfant, essayer la vertu*
*Funèbre ?*

*H.*

*Laisse là ces parfums ! ne sais-tu*
*Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente*
*Leur ivresse noyer ma tête languissante ?*
*Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs*
*A répandre l'oubli des humaines douleurs,*
*Mais de l'or, à jamais vierge des aromates,*
*Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs mates,*
*Observent la froideur stérile du métal,*
*Vous ayant reflétés, joyaux du mur natal,*
*Armes, vases depuis ma solitaire enfance.*

*N.*

*Pardon ! l'âge effaçait, reine, votre défense*
*De mon esprit pâli comme un vieux livre ou noir...*

*H.*

*Assez ! Tiens devant moi ce miroir.*
*O miroir !*

*Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée*
*Que de fois et pendant des heures, désolée*
*Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont*
*Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,*
*Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine.*
*Mais horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,*
*J'ai de mon rêve épars connu la nudité !*
*Nourrice, suis-je belle ?*



Scanned with OKEN Scanner

*Ajută-mă, cât astfel cu ochii nu cutezi,*
*Apatică-n oglindă invindu-l, să mă vezi.*

*D.*

*De nu zglobia smirnă din sticle astupate*
*Măcar esenţei smulse din roze dărâmate,*
*Poate-ai dori, copilă, funebrele tării*
*Să i le-ncerci ?*

*I.*

*Cât le urăsc; ori, doică, ai vrea să simt cum vine*
*Beţia lor să-nece sfârşeala mea din vine ?*
*Vreau ca-n aceste plete ce nu sunt flori să speri*
*Că vor vărsa uitare-omeneştilor dureri,*
*Ci sunt din aur, pururi virgin de aromate,*
*În cruda lor văpaie-n, palorile lor mate,*
*Să bântuie-o răceală sterilă de metal,*
*Căci v-au răsfrânt, tezaur al zidului natal,*
*Arme şi vase, încă-n pruncia-mi izolată.*

*D.*

*Iertare, doamnă ! vârsta mi-a şters porunca dată*
*Din gându-mi palid, ca o-nvechită carte cu...*

*I.*

*Destul ! Ţine-mi oglinda mai sus.*
*Oglindă, tu !*
*Apă-ngheţând în propriu-i plictis, cu sloi drept vamă,*
*De câte ori şi ceasuri la rând, când mă destramă*
*Visările, şi-avidă de amintiri ce zac*
*Ca frunzele-ntr-o groapă sub zmalţul tău opac,*
*Mi-am apărut în tine — ca solitară umbră.*
*Dar ce orori, fântâna-ţi severă, în seara sumbră,*
*Din nuditatea unui vis jalnic m-a redat !*
*Ah, doică, sunt frumoasă ?*



Scanned with OKEN Scanner

N.

*Un astre, en vérité*
*Mais cette tresse tombe...*

H.

*Arrête dans ton crime*
*Qui refroidit mon sang vers sa source, et réprime*
*Ce geste, impiété fameuse : ah ! conte-moi*
*Quel sûr démon te jette en le sinistre émoi.*
*Ce baiser, ces parfums offerts et, le dirai-je ?*
*O mon coeur, cette main encore sacrilège,*
*Car tu voulais, je crois, me toucher, sont un jour*
*Qui ne finira pas sans malheur sur la tour...*
*O jour qu'Hérodiade avec effroi regarde !*

N.

*Temps bizarre, en effet, de quoi le ciel vous garde !*
*Vous errez, ombre seule et nouvelle fureur,*
*Et regardant en vous précoce avec terreur ;*
*Mais toujours adorable autant qu'une immortelle,*
*O mon enfant, et belle affreusement et telle*
*Que...*

H.

*Mais n'allais-tu pas me toucher ?*

N.

*... J'aimerais*
*Être à qui le destin réserve vos secrets.*

H.

*Oh ! tais-toi !*

N.

*Viendra-t-il parfois ?*



Scanned with OKEN Scanner

D.

*Un astru-adevărat,*
*Dar bucla asta cade...*

I.

*Opreşte-acum o crimă*
*Ce sângele-mi întoarce-n izvoare, şi reprimă*
*În gest nelegiuirea ilustră : ah, să-mi spui*
*Ce demon te hrăneşte cu tulburarea lui,*
*Acest sărut, parfumul ce-mi dai, s-o spun vrei oare ?*
*O, inimă ! chiar mâna mereu pângăritoare,*
*Căci ai avut, cred, gândul de-a mă atinge, sunt*
*O zi ce nu va trece fără urgie-n vânt...*
*O, zi pe care-o vede cu groază Irodiada !*

D.

*Da, timp ciudat, dea cerul ca tu să nu-i fii prada*
*Tu luneci, umbră tristă, erinie-n pustiu,*
*Cu spaimă-n tine însăţi privind de timpuriu ;*
*Dar minunată ca o zeiţă-ntotdeauna,*
*Copilă, şi frumoasă-nfricoşător, că-ntr-una...*

I.

*Să nu mă-atingi !*

D.

*... Mi-ar place să fiu acela cui*
*Misterul tău destinu-l păstrează-n mâna lui.*

I.

*O, taci !*

D.

*Veni-va ceasul acesta !*



Scanned with OKEN Scanner

H.

*Étoiles pures,*
*N'entendez pas !*

N.

*Comment, sinon parmi d'obscures*
*Épouvantes, songer plus implacable encor*
*Et comme suppliant le dieu que le trésor*
*De votre grâce attend ! et pour qui, dévorée*
*D'angoisses, gardez-vous la splendeur ignorée*
*Et le mystère vain de votre être ?*

H.

*Pour moi.*

N.

*Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi*
*Que son ombre dans l'eau vue avec atonie.*

H.

*Va, garde ta pitié comme ton ironie.*

N.

*Toutefois expliquez : oh ! non, naive enfant,*
*Décroîtra, quelque jour, ce dédain triomphant.*

H.

*Mais qui me toucherait, des lions respectée ?*
*Du reste, je ne veux rien d'humain et, sculptée,*
*Si tu me vois les yeux perdus au paradis,*
*C'est quand je me souviens de ton lait bu jadis.*



Scanned with OKEN Scanner

*I.*

*Stele pure,*
*N-o ascultaţi !*

*D.*

*Cum oare de nu prin spaime-obscure,*
*Cum l-am vedea cu mintea mereu mai ne-ndurat*
*Şi-mplorator pe zeul ce-aşteaptă-n dar curat*
*Comoara ta de graţii ! şi oare cui, împunsă*
*De temeri, ţii sub cheie splendoarea ta ascunsă*
*Şi de prisos misterul fiinţei ?*

*I.*

*Mie doar.*

*D.*

*O floare care-şi simte-n destinul solitar*
*Doar umbra ei zărită-n oglinzi cu atonie.*

*I.*

*Te du, păstrează-ţi mila şi-amara ironie.*

*D.*

*Dar spune : nu, copilă naivă, într-o zi,*
*Acest dispreţ ce-şi gustă triumful va slăbi.*

*I.*

*Dar cine m-ar atinge, de fiare respectată ?*
*Nimic uman, de altfel, nu vreau, şi când, sculptată,*
*Mă vei vedea cu ochii pierduţi în rai că-ascult,*
*Mi-aduc aminte sânul ce mi l-ai dat demult.*



Scanned with OKEN Scanner

*N.*

*Victime lamentable à son destin offerte !*

*H.*

*Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte !*
*Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis*
*Sans fin dans de savants abîmes éblouis,*
*Ors ignorés, gardant votre antique lumière*
*Sous le sombre sommeil d'une terre première,*
*Vous, pierres où mes yeux comme de purs bijoux*
*Empruntent leur clarté mélodieuse, et vous*
*Métaux qui donnez à ma jeune chevelure*
*Une splendeur fatale et sa massive allure !*
*Quant à toi, femme née en des siècles malins*
*Pour la méchanceté des antres sibyllins,*
*Qui parles d'un mortel ! selon qui, des calices*
*De mes robes, arôme aux farouches délices,*
*Sortirait le frisson blanc de ma nudité,*
*Prophétise que si le tiède azur d'été,*
*Vers lui nativement la femme se dévoile,*
*Me voit dans ma pudeur grelottante d'étoile,*
*Je meurs !*

*J'aime l'horreur d'être vierge et je veux*
*Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux*
*Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile*
*Inviolé sentir en la chair inutile*
*Le froid scintillement de ta pâle clarté*
*Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,*
*Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle !*
*Et ta soeur solitaire, ô ma soeur éternelle*
*Mon rêve montera vers toi : telle déjà,*
*Rare limpidité d'un coeur qui le songea,*
*Je me crois seule en ma monotone patrie*
*Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie*
*D'un miroir qui reflète en son calme dormant*
*Hérodiade au clair regard de diamant...*



Scanned with OKEN Scanner

D.

O, victimă jertfită ursitei ce nu iartă !

I.

Da, numai mie, pentru mine-nfloresc, deşartă !
O ştiţi voi, violete grădini, ce v-aţi ascuns
În reci, savante-abisuri cu suflu nepătruns,
Tu, aur fără faţă, păstrând dintru-nceputuri
Lumina-n somnul sumbru de genuine luturi,
Voi, pietre-n, care ochii-mi ca giuvaiere noi
Mereu găsesc un licăr melodios, şi voi,
Metale, ce daţi zilnic acestui tânăr caer
De păr fatala-i rază şi falnicul lui aer
Cât despre tine, — odraslă născută-n ani haini,
Doar pentru-otrava unor secrete viziuni,
Ce-aici de-un om ! vestind că, din veştedul caliciu
De rochie, aromă de ne-mblânzit deliciu,
Al nudităţii mele fior ivi-s-ar pur,
Profetizez că dacă-ncropitul verii-azur,
De felul ei femeia-şi dezvăluie lui neaua,
Mă va vedea-n sfiala-mi geroasă precum steaua,
Eu mor !

Iubesc oroarea de-a fi fecioară, şi
Doar spaima-acestor plete doresc a răvăşi,
Ca, seara, cuibărită-n culcuşul meu, reptilă,
Să-mi simt, nepângărită, în carnea inutilă,
Geroasa-ţi pâlpâire de raze şi de narzi,
Tu ce te stingi, tu care în castitate arzi,
O, noapte-albind de sloiuri şi aprigă ninsoare !
Iar sora-ţi solitară, sui-va prin visare,
O, veşnica mea soră, spre tine : într-atât,
Unică limpezime în pieptul mohorât,
Sunt singură în surda mea patrie, şi zarea
Cu tot ce mă-mpresoară trăieşte-n adorarea
Unei oglinzi ce-ntoarce în calmul ei distant
Doar ochiul Irodiadei senin de diamant...



Scanned with OKEN Scanner

*O charme dernier, oui ! je le sens, je suis seule.*

*N.*

*Madame, allez-vous donc mourir ?*

*H.*

*Non, pauvre aïeule,*
*Sois calme et, t'éloignant, pardonne à ce coeur dur,*
*Mais avant, si tu veux, clos les volets, l'azur*
*Séraphique sourit dans les vitres profondes,*
*Et je déteste, moi, le bel azur !*

*Des ondes*
*Se bercent et, là-bas, sais-tu pas un pays*
*Où le sinistre ciel ait les regards haïs*
*De Vénus qui, le soir, brûle dans le feuillage :*
*J'y partirais.*

*Allume encore, enfantillage*
*Dis-tu, ces flambeaux où la cire au feu léger*
*Pleure parmi l'or vain quelque pleur étranger*
*Et...*

*N.*

*Maintenant ?*

*H.*

*Adieu.*
*Vous mentez, o fleur nue*
*De mes lèvres.*
*J'attends une chose inconnue*
*Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,*
*Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris*
*D'une enfance sentant parmi les rêveries*
*Se séparer enfin ses froides pierreries.*



Scanned with OKEN Scanner

*Sunt singură, ştiu bine, o, farmec — cel din urmă !*

*D.*

*Stăpână, cauţi moartea ?*

*I.*

*Nu, biată stirpe, curmă*
*Grija, te du, şi iartă un suflet nemilos,*
*Ci-ntâi, fii bună, lasă perdelele, zelos*
*Azuru-angelic râde-n ferestrele profunde,*
*Iar eu detest frumosul azur !*

*Agile unde*
*Se leagănă, şi-acolo-i o ţară-n care zări*
*Sinistre ard ca ochii, urâţi, cu irizări,*
*Ai Vènerei ce seara-n frunziş iveşte focuri :*
*M-aş duce-acolo.*

*Aprinde din nou, naive jocuri*
*Spui tu, aceste torţe ce-n tremur neconstrâns*
*Din ceară plâng prin aer deşert un straniu plâns*
*Şi...*

*D.*

*Şi acum ?*

*I.*

*Adio.*
*Voi, buze, flori crispate,*
*Minţiţi.*
*Aştept un lucru necunoscut, ori poate*
*Că, strigătele voastre şi taina ignorând,*
*Voi lepădaţi suspinul suprem şi sângerând*
*Al unei vârste pure simţindu-şi prin visare*
*În fine-ales un licăr geros de pietre rare.*



Scanned with OKEN Scanner

## III CANTIQUE DE SAINT JEAN

*Le soleil que sa halte*
*Surnaturelle exalte*
*Aussitôt redescend*
*Incandescent*

*Je sens comme aux vertèbres*
*S'éployer des ténèbres*
*Toutes dans un frisson*
*A l'unisson*

*Et ma tête surgie*
*Solitaire vigie*
*Dans les vols triomphaux*
*De cette faux*

*Comme rupture franche*
*Plutôt refoule ou tranche*
*Les anciens désaccords*
*Avec le corps*

*Qu-elle de jeûnes ivre*
*S'opiniâtre à suivre*
*En quelque bond hagard*
*Son pur regard*

*Là-haut où la froidure*
*Éternelle n'endure*
*Que vous le surpassiez*
*Tous ô glaciers*

*Mais selon un baptême*
*Illuminée au même*
*Principe qui m'élut*
*Penche un salut.*



Scanned with OKEN Scanner

## III CÂNTAREA SFÂNTULUI IOAN

*Soarele ce tresaltă-n*
*Supralumeasca-i haltă*
*Curând pogoară lent*
*Incandescent*

*Simt parcă prin vertebre*
*S-ar despleti tenebre*
*Toate-n fior cu zvon*
*La unison*

*Şi capul meu cutează*
*Insingurată pază*
*Acestei coase-n zbor*
*Triumfător*

*Ce-n rupere vioaie*
*Mai mult împing şi taie*
*Conflictul vechi şi greu*
*Cu corpul său*

*Şi nu-mbătat de-asceze*
*Persistă să-şi urmeze*
*Privirea pură-n salt*
*Buimac spre-nalt*

*Sus unde-o iarnă pură*
*Şi veşnică nu-ndură*
*Să fiţi ca ea mai tari*
*Voi toţi gheţari*

*Ci un salut înclină*
*Acelui ce-n lumină*
*Principiu m-a ales*
*Ca-ntr-un botez.*



Scanned with OKEN Scanner

# L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

ÉGLOGUE

LE FAUNE

*Ces nymphes, je les veux perpétuer.*
*Si clair.*
*Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air*
*Assoupi de sommeils touffus.*

*Aimai-je un rêve*
*Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève*
*En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais*
*Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais*
*Pour triomphe la faute idéale de roses.*
*Réfléchissons...*

*ou si les femmes dont tu gloses*
*Figurent un souhait de tes sens fabuleux !*
*Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus*
*Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste :*
*Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste*
*Comme brise du jour chaude dans ta toison ?*
*Que non ! par l'immobile et lasse pâmoison*
*Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,*
*Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte*
*Au bosquet arrosé d'accords ; et le seul vent*
*Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant*
*Qu-il disperse le son dans une pluie aride,*
*C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,*
*Le visible et serein souffle artificiel*
*De l'inspiration, qui regagne le ciel.*

*O bords siciliens d'un calme marécage*
*Qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage,*
*Tacite sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ*



Scanned with OKEN Scanner

# DUPĂ - AMIAZA UNUI FAUN

## EGLOGĂ

### FAUNUL

*Aceste nimfe, vreau să le perpetuez.*
*Uşor,*
*Că zboară, clar, în aer, e incarnatul lor,*
*Printre stufoase somnuri.*

*Iubeam un vis ? Maree*
*De noapte fără vârstă,-ndoiala mea se-ncheie*
*În zeci de crengi subtile, ce, crângu-adeverit*
*Alături, dovedeşte că, vai ! mi-am oferit,*
*Ca nimb, a rozei vină eu însumi, ideală.*
*Să reflectăm...*

*ori poate că trupul tău exală*
*În vis aceste corpuri de care spui, tânjind !*
*O, faun, amăgirea se-mprăştie vrăjind*
*Din ochii reci şi vineţi, izvor, ai celei caste :*
*Dar, cealaltă numai suspin, în ce contrast e*
*— Spui tu — ca boarea zilei arzând în lâna ta !*
*O, nu ! sleit leşinul, prea greu spre-a mai sălta,*
*Ce-n zăpuşeli sufocă gingaşii zori precàut,*
*Nu murmură vre o apă să n-o revărs din flaut*
*În crâng stropit de-acorduri ; şi doar agilul vânt*
*Din două tuburi gata să scape-ntr-un avânt*
*Ce-i risipeşte zvonul în stropi de-aridă ploaie,*
*E, jos la orizontul ce nici un rid nu-l moaie,*
*Vizibila suflare a clipelor de har,*
*Senin meşteşugită, ce suie-n ceruri iar.*

*O, ţărmuri siciliene de mlaştini fără sfadă,*
*Pe care-n ciuda-amiezii mândria mea le pradă,*
*Tăcut sub scânteioase corole, POVESTIŢI*



Scanned with OKEN Scanner

«Que je coupais ici les creux roseaux domptés
Par le talent : quand, sur l'or glauque de lointaines
Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,
Ondoie une blancheur animale au repos :
Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux
Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve
Ou plonge...»

*Inerte, tout brûle dans l'heure fauve*
*Sans marquer par quel art ensemble détala*
*Trop d'hymen souhaité de qui cherche de* la :
*Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,*
*Droit et seul, sous un flot antique de lumière,*
*Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.*

*Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité,*
*Le baiser, qui tout bas des perfides assure,*
*Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure*
*Mystérieuse, due à quelque auguste dent ;*
*Mais, bast ! arcane tel élut pour confident*
*Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue :*
*Qui, détournant à soi le trouble de la joue,*
*Rêve, dans un solo long, que nous amusions*
*La beauté d'alentour par des confusions*
*Fausses entre elle-même et notre chant crédule ;*
*Et de faire aussi haut que l'amour se module*
*Évanouir du songe ordinaire de dos*
*Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,*
*Une sonore, vaine et monotone ligne.*

*Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne*
*Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends !*
*Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps*
*Des déesses ; et par d'idolâtres peintures,*
*A leur ombre enlever encore des ceintures :*
*Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,*
*Pour bannir un regret par ma feinte écarté,*
*Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide*
*Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide*
*D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.*



Scanned with OKEN Scanner

«Că-aici scobite trestii tăiam, pe care, ştiţi,
«Talentul le-mblânzeşte ; că-n zări de aur verde
O viţă arcu-n cinstea fântânilor şi-l pierde,
Şi-albòri de vite stinse repaosul îl pasc :
Şi că-n preludiu-n care lin fluierele nasc
Vagi lebede, nu ! nimfe în zbor îşi suie hora
Sau se scufundă...»

*Totul, apatic, arde-n ora*
*Cumplită, fără-a spune-n ce fel disimula*
*Prea mult dorita nuntă de cel ce vrea un la :*
*Atunci, trezit, gusta-voi fervoarea genuină,*
*Singur şi drept, sub valuri bătrâne de lumină,*
*O, crini ! ca unul dintre voi toţi neprihănit.*

*Pe lângă fleacul dulce de gura lor zvonit,*
*Sărutul, care felul făţarnic li-l murmură,*
*Sânu-mi, virgin de urmă, atestă-o muşcătură*
*Secretă şi augustă a unui dinte-ardent :*
*Însă destul ! misterul şi-alese confident*
*Imensul stuf, şi geamăn, pe care-n zări se cântă :*
*Care, sorbind a feţei emoţie răsfrântă,*
*Visează, într-un solo prelung, că-am înşelat*
*În preajmă frumuseţea prin jocul, simulat,*
*Ce-o confunda cu-a noastră credulă melodie ;*
*Şi de-a sili cât naltă iubirea se-nmlădie*
*Să-mprăştie-n oglinda comună-a unui vis*
*Cu şold şi spate neted, în ochiul meu închis,*
*O linie sonoră, deşartă, cenuşie.*

*Încearcă, deci, tu Syrinx vicleană, şi învie,*
*Din instrument al fugii, aici pe eleşteu !*
*Eu, mândru de-al meu sunet, am să discut mereu*
*Zeiţele ; şi-n umbră prin zugrăveli aprinse*
*Să le dezleg centura ce mijlocul cuprinse ; Astfel, când limpezi-*
*mea din strugure am supt,*
*Spre-a izgoni regretul ce zace dedesubt,*
*Cu hohot nalţ ciorchinii striviţi sub cer de vară.*
*Şi-n pieliţele clare suflând, până spre seară*
*Sunt dornic de beţie şi tulbure-n priviri.*



Scanned with OKEN Scanner

*O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.*
«Mon œil, trouvant les joncs, dardait chaque encolure
Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure
Avec un cri de rage au ciel de la forêt ;
Et le splendide bain de cheveux disparaît
Dans les clartés et les frissons, ô pierreries !
J'accours ; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries
De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)
Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux ;
Je les ravis, sans les désenlacer, et vole
A ce massif, haï par l'ombrage frivole,
De roses tarissant tout parfum au soleil,
Où notre ébat au jour consumé soit pareil.»
*Je t'adore, courroux des vierges, ô délice*
*Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse*
*Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair*
*Tressaille ! la frayeur secrète de la chair :*
*Des pieds de l'inhumaine au cœur de la timide*
*Que délaisse à la fois une innocence, humide*
*De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.*
«Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs
Traîtresses, divisé la touffe échevelée
De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée :
Car, à peine j'allais cacher un rire ardent
Sous les replis heureux d'une seule (gardant
Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume
Se teignît à l'émoi de sa sœur qui s'allume,
La petite, naïve et ne rougissant pas :)
Que de mes bras, défaits par de vagues trépas,
Cette proie, à jamais ingrate se délivre
Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre.»

*Tant pis ! vers le bonheur d'autres m'entraîneront*
*Par leur tresse nouée aux cornes de mon front :*
*Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,*
*Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure ;*
*Et notre sang, épris de qui le va saisir,*
*Coule pour tout l'essaim éternel du désir.*
*A l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte*
*Une fête s'exalte en la feuillée éteinte :*
*Etna ! c'est parmi toi visité de Vénus*



Scanned with OKEN Scanner

*Să-ncurajăm, o, nimfe, diverse AMINTIRI.*
«Privirea mea, prin stufuri, ardea pe fiecare
Grumaz zeiesc, ce-n valuri se-astâmpăra şi care
Un strigăt de mânie prelung scotea sub cer ;
Şi băile de plete cereşti vedeam cum pier
În limpezimi şi palizi fiori, o, nestemate !
Alerg ; când, înainte-mi, se-nlănţuie (scurmate
De boala de-a fi două ca de-un alean ceresc)
Femei cuprinse-n braţe ce singure-ndrăznesc ;
Le iau pe sus ; şi fără-a le dezbina-n corole,
Le-aduc în crângu-acesta, urât de foi frivole,
Al rozelor în soare strivind orice parfum,
Ca zbenghiul să ne fie o zi surpată-n scrum.»
*Eu te ador, mânie-a fecioarelor, barbară*
*Plăcere-a unei sacre poveri ce, nudă, zboară*
*Alunecând sub buza mea-n flăcări ; cu scântei*
*Tresare ! carnea-n spaima ascunsă-n sânul ei :*
*Din inima sfioasei la talpa celei crude.*
*La care-o inocenţă la fel renunţă, ude*
*De lacrimi mari sau aburi nu plânsului complici.*
«O crima mea-i că, vesel de-a-nvinge-aceste frici
Trădate, divizat-am, vai ! tufa deşănţată
De sărutări, ce zeii-o păzeau amestecată :
Căci ah ! abia mi-acopăr un râs de foc, flămând,
Sub unduirea uneia singure (ţinând
De-un deget doar, ca puful candorii suferinde
Să-i pâlpâie-n fiorul surorii ce se-aprinde,
Copila,-ncrezătoare şi fără a roşi :)
Că, brusc, din braţu-mi lânced de-un dor ce mă sfârşi,
Această pradă fuge, de-apururea ingrată,
Fără-a cruţa suspinul ce încă mă îmbată.»

*Ei şi ! spre fericire cu altele mă-ntorn*
*Cu frâie lungi de plete în fiecare corn :*
*O, patimă, tu ştii că, porfir şi coaptă bine,*
*O rodie plesneşte şi zumzăie de-albine ;*
*Şi-al nostru sânge, tandru cu agresori fierbinţi,*
*Adapă o prăsilă eternă de dorinţi.*
*La ora când pădurea e-n scrum şi aur ninsă*
*O sărbătoare prinde aripi în frunza stinsă :*
*Etna ! în jurul tău e, de Venus vizitat*



Scanned with OKEN Scanner

*Sur ta lave posant ses talons ingénus,*
*Quand tonne un somme triste ou s'épuise la flamme.*
*Je tiens la reine !*

*O sûr châtiment...*
*Non, mais l'âme*
*De paroles vacante et ce corps alourdi*
*Tard succombent au fier silence de midi :*
*Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,*
*Sur le sable altéré gisant et comme j'aime*
*Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins !*

*Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tù devins.*

**(Dans *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970)**

Scanned with OKEN Scanner

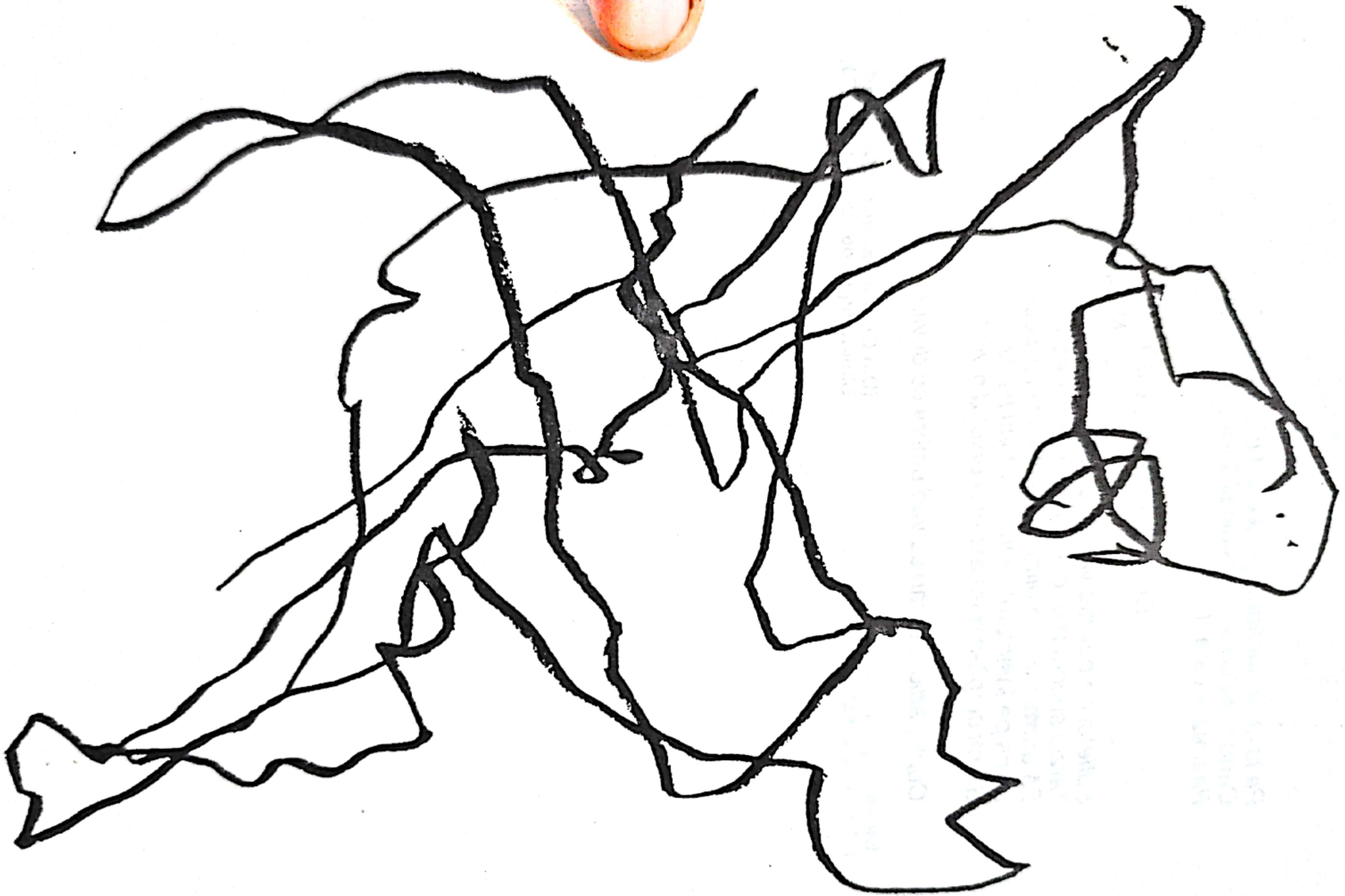
*Pe lava ta punându-şi călcâiul nepătat,*
*Când tună un somn jalnic şi flacăra-i învinsă.*
*Păstrez regina !*

*Certă pedeapsă , vai !...*
*Nu, însă*
*Sufletul de cuvinte vacant şi trupul plin*
*Târziu sucombă-n calmul amiezii în declin :*
*Să dorm, deci, în uitarea blestemului şi pace*
*Întins pe înstelatul nisip, şi cât îmi place*
*Să-mi curgă-n gură astrul licorilor din vii !*

*Cuplu, adio ; vreau să văd umbra ce devii.*

(Din *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970)

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

## *LETTERA AMOROSA*

DEDICAŢIE

Non è gia part'in voi che con forz'invincibile d'amore tutt'a se non mi tragga.

MONTEVERDI
*Lettera Amorosa*

*Timp subteran, ani de nenorocire... Drept natural! Ei vor da fără voia lor încăodată fiinţă Lucrării admirabile a tuturor timpurilor.*

*Te iubesc mult. Lipsit va fi curând ambiţiosul neîncrezător în femeie, asemenea bondarului în luptă cu îndemânarea sa mereu mai văduvită de spaţiu. Te iubesc mult, în timp ce intră în derivă greoaia barcă a morţii.*

*«Fu, binecuvântată lume, în acea lună de Eros însetat, când ilumină zidirea fiinţei mele, scoica pântecelui ei: le-am amestecat pentru totdeauna. Şi fu în acea secundă a temerii mele, cînd ea schimbă cărarea moale şi rătăcită a destinului meu într-un dram de parhelii pentru fericirea furişată a pământului celor ce se iubesc».*

Cu inima de-odată sărăcită, oaspetele deşertului devine aproape citeţ inima norocoasă, inima îmbogăţită, diadema.

*... În dimineaţa aceasta nu mai am febră. Capul mi-e din nou limpede şi liber, aşezat ca o stâncă într-o livadă asemenea chipului tău. Vântul, care ieri bătea dinspre Nord, face să tresară uneori şoldul rănit al copacilor.*

*Simt că ţara aceasta îţi datorează o emotivitate mai puţin dispreţuitoare şi nişte ochi — alţii decît cei cu care se uita înainte la lucrurile din jur. Tu ai plecat, dar rămâi în schimbarea împrejurărilor, pentru că ea şi cu mine suntem bolnavi. Ca să-ţi dau încredere în judecata mea, află că am terminat cu eventualii vizitatori, cu nevoile şi cu împotrivirea.*



Scanned with OKEN Scanner

*Mă odihnesc, aşa cum mă asiguri că trebuie să fac. Mă duc adesea pe munte ca să dorm. Atunci, ajutat de o natură care-mi e acuma prielnică, scap de ghimpii înfipţi în carne, accidente străvechi, turnire cumplite.*

*Vei putea accepta la pieptul tău un om atât de ostenit?*

*Lune şi nopţi, voi sunteţi un lup de catifea neagră, cătun, peste veghea iubirii mele.*

*«Scrutează-ţi pleoapele», îmi spunea mama, aplecată peste mine, şcolar abia aţipit. Desluşeam plutind o pietricică, uneori leneşă, alteori stridentă, o pietricică sortită să-nverzească în iarbă. Plângeam. Aş fi dorit-o în sufletul meu, şi numai acolo.*

*Cântec de Insomnie:*

*«Iubire chemătoare, Iubita va veni,*
*O, glorie a verii, o, fructe!*
*Săgeata soarelui îi va străbate buzele,*
*Trifoiul gol se va-ncătărăma pe carnea ei,*
*Miniatură-n chip de iris, orchideia,*
*Cel mai vechi dar al şesurilor de plăcere*
*Pe care-l picură cascada, pe care gura-l liberează».*

*Aş fi vrut să mă furişez într-o pădure unde plantele să se-nchidă şi să se-mpreune în urma noastră, pădure de sute şi sute de ani, dar ea trebuie încă semănată. E o mare tristeţe să treci, în viaţă, pe lângă foc, cu mâini de pescuitor de bureţi. «Două scântei, străbunii tăi», îşi bate joc vocea gravă a timpului fără cruţare.*

*Elogiul meu dă târcoale buclelor de pe fruntea ta, ca un uliu cu clonţul drept.*

*Toamna! Parcul îşi numără arborii, unul câte unul. Acesta e roşcat prin tradiţie; celălalt, care închide drumul, e o fiertură de spini. A sosit piţigoiul, drăgălaşul luthier al ogoarelor. Picăturile cântecului său se scămoşează în zăbrelele ferestrei. În iarba peluzei zgribulesc magice asasinate de insecte. Ascultă, dar să nu auzi.*

*Uneori îmi închipui ce bine-ar fi să te-neci la suprafaţa unui lac pe care nu se aventurează nici o barcă. După aceea, să învii în curentul unui torent adevărat în care culorile tale ar fierbe.*



Scanned with OKEN Scanner

*Trebuie să crape tot ce înlănţuie acest oraş în care eşti întemniţată. Vânt, vânt, vânt în jurul trunchiurilor şi pe mirişti.*

*Am înălţat ochii spre fereastra camerei tale. Ai luat totul cu tine? Doar un fulg mi se topeşte pe pleoape. Urât anotimp acela-n care crezi că-ţi pare rău, în care faci planuri, în timp ce te slăbănogeşti.*

*Aerul pe care-l simt mereu grăbit de a se refuza celor mai multe fiinţe, dacă te traversează pe tine, are o bogăţie şi răgazuri scânteietoare.*

*Râd de minune cu tine. Iată şansa unică.*

*Absent pretutindeni unde se sărbătoreşte un absent.*

*Nu pot şi nu vreau să trăiesc decât în spaţiul şi-n libertatea iubirii mele. Împreună, noi nu suntem fructul unei capitulări, nici pricina unei servituţi şi mai deprimante. Astfel, purtăm, răutăcioşi, unul împotriva celuilalt, o luptă de guerila fără cusur.*

*Tu eşti plăcere, cu fiecare val al ei separat de cele ce-i urmează. La sfârşit, toate de-odată atacă. Chiar marea se scufundă, se născoceşte din nou. Tu eşti plăcere, coral al spasmelor.*

*Cine n-a visat, hoinărind pe bulevardele oraşelor, o lume care, în loc să înceapă cu cuvântul, să purceadă cu intenţiile?*

*Cuvintele noastre ajung la noi cu-ncetineală, ca şi cum ar avea, separate, destulă sevă pentru a sta închise o iarnă întreagă; sau mai bine, ca şi cum, la fiecare capăt al tăcutei distanţe, aşternându-se la drum, le-ar fi interzis să se avânte, să se-mpreune. Vocea noastră aleargă de la unul la altul; dar fiecare stradă, fiecare boltă de viţă, fiecare desiş o trage spre el, o reţine, o întreabă. Totul e pretext pentru a-i încetini mersul.*

*Adesea eu nu-ţi vorbesc decât ţie, pentru ca pământul să mă uite.*

*După ce stătea vântul era întotdeauna mai frumos, deşi suferinţa naturii nu contenea.*



Scanned with OKEN Scanner

*Chiar acum m-am întors. Am umblat mult. Tu eşti Continua. Aprind focul. Mă aşez în fotoliul atoatevindecător. În cutele flăcărilor barbare, oboseala mea dă năvală la rândul ei. Metamorfoză binevoitoare alternând cu cea funestă.*

*Afară ziua nedureroasă se târâie, nuielele sălciilor renunţă s-o biciuiască. Mai sus, e făptura pădurii pe care lătratul câinilor şi strigătul vânătorilor o sfâşie.*

*Arca noastră a tuturora, desăvârşita, naufragiază-ntr-o clipă. În rămăşiţele şi pulberea ei, omul cu cap de prunc nou-născut reapare. Semi-lichid, semi-floare.*

*Pământul rage, în nopţile de rut. Nici un complot de crengi moarte n-ar putea să reziste.*

*Dacă pe pământ n-am fi decît noi doi, dragostea mea, am fi fără complici, fără aliaţi. Vestitori inocenţi sau supravieţuitori năuci.*

*Îndeletnicirea vieţii, câteva încleştări cu deznodământ incert dar cu pricini sănătoase m-au învăţat să privesc persoana umană din unghiul cerului al cărui albastru de furtună îi este cel mai prielnic.*

*Gura întreagă şi foamea de ceva mai bun ca lumina (mai găunos şi mai hrăpăreţ) se dezlănţuie.*

*Cel ce veghează pe culmea plăcerii este egalul soarelui ca şi al nopţii. Cel ce veghează n-are aripi, el nu urmăreşte.*

*Întredeschid uşa camerei noastre. Acolo dorm jocurile noastre. Aranjate chiar de mâna ta. Blazoane înnăsprite, în dimineaţa aceasta, ca răşina de cireş.*

*Exilul meu e închis în grindină. Exilul meu urcă în turnul răbdării sale. De ce se bolteşte cerul?*

*Există parcele de loc unde sufletul ales dintr-odată exultă. În preajmă nu e decât spaţiu indiferent. De pe pământul îngheţat sufletul se-nalţă, îşi desfăşură ca un cântec blana, pentru a ocroti ceea ce-l cutremură, pentru a o feri de vederea frigului.*

*Pentru ce câmpul rănilor este dintre toate cel mai bogat? Oamenii cu priviri bătrâne, care au avut un ordin al cerului străpuns, primesc vestea aceasta fără să se mire.*



Scanned with OKEN Scanner

*Tocilar al răului meu, eu sufăr auzind fântânile drumului tău cum îşi împart mărul furtunilor.*

*Un clopoţel sună pe panta spumelor unde ai aţipit, înger al întoarcerii. Solul cu pietriş mărunt era negativul cerului nesfârşit, arborii dansatori îndemânatici.*

*Răgaz, la barieră, al mutrişoarei tale sătulă de spume, iapă din vis cumplit, cursa ta e demult încheiată.*

*Această hibernare a gândirii ocupate de o singură fiinţă pe care absenţa se sileşte s-o aşeze la semi-distanţă între factice şi supranatural.*

*Nu e simplu să rămâi înălţat pe valul curajului când urmăreşti cu privirea o pasăre zburând în asfinţitul zilei.*

*Nu confund singurătatea cu lira deşertului. Norul din noaptea aceasta care-ţi împresură urechea nu e de zăpadă adormitoare, ci de moine furate primăverii.*

*Există stânjenei galbeni în apa cea verde a lui Sorgue. Dacă i-ar lua curentul, înseamnă că ar fi decapitaţi.*

*Pofta mea caraghioasă, dorinţa mea îngheţată: s-apuc capul tău ca o pasăre de pradă de-asupra prăpastiei. Te-am ţinut, de-atâtea ori, sub ploaia falezelor, ca un şoim cu glugă.*

*Iată încă treptele lumii concrete, perspectiva obscură de unde gesticulează siluete de oameni în prădăciune şi vrajbă. Unele, pentru echilibru, reglementează focul secerişului, se acordă cu norii.*

*Mulţumesc că eşti, fără a te rupe vreodată, iris, floarea gravităţii mele. Tu stârneşti pe malul apelor simţăminte miraculoase, tu nu eşti povară muritorilor pe care-i veghezi, tu stingi plăgi asupra cărora timpul n-are putere, tu ne conduci la o casă uluitoare, tu dai voie ca toate ferestrele oglindite să închipuie o singură faţă a pasiunii, tu însoţeşti întoarcerea zilei pe verzile străzi libere.*

PE MARGINEA PAGINEI

*I. IRIS. 1. Numele unei divinităţi din mitologia greacă, mesageră a zeilor. Desfăşurându-şi eşarpa, ea producea curcubeul.*



Scanned with OKEN Scanner

*2. Nume propriu de femeie, de care poeţii se slujesc pentru a indica o femeie iubită şi chiar o doamnă al cărei nume nu vor să-l spună.*

*3. Mică planetă.*

*II. IRIS. Nume specific de fluture, nymphala iris, poreclit marele mărţişor ce se schimbă. Vestitor al vizitei funebre.*

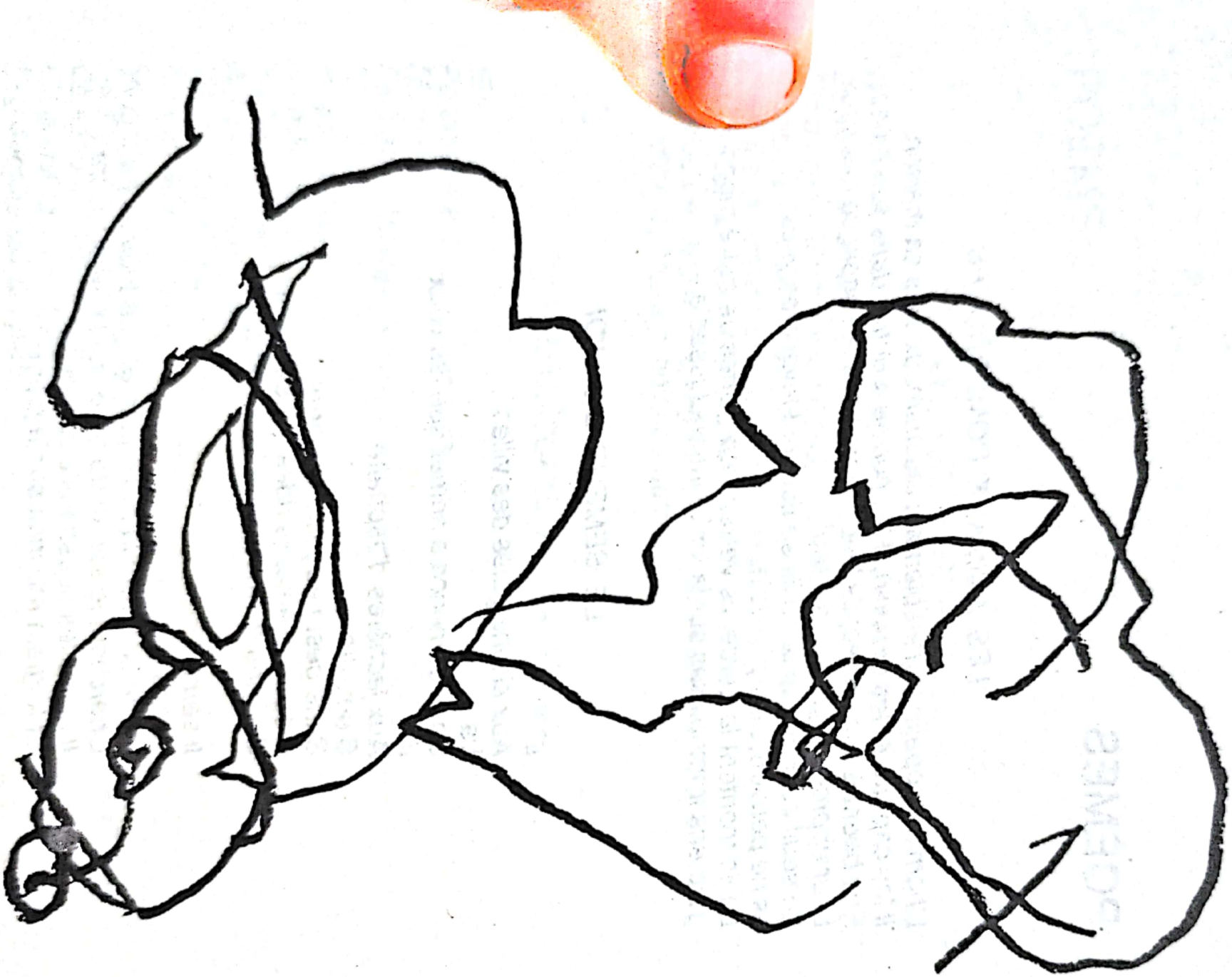
*III. IRIS. Ochii albaştri, ochii negri, ochii verzi sunt cei al căror iris e albastru, este negru, este verde.*

*IV. IRIS. Plantă. Stânjenelul galben de râu.*

*... Iris plural, iris al lui Eros, iris din* Lettera amorosa.

**(Din *La Parole en Archipel*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983)**

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

MICHEL DEGUY

# POÈMES

## *LES ANIMAUX DOMESTIQUES*

*L'homme appelle inlassablement les animaux vers sa maison.*
*Il les capture et les caresse, il les convie à entrer dans son monde.*
*Eux béent à ses portes; ils lèvent vers nous la supplique des yeux.*
*Leur approche se brise au seuil.*
*Le seuil est marqué là où ils se tiennent levant les yeux:*
*ils ne peuvent aller plus loin.*
*Là ils montent la garde; ils veillent aux portes de notre monde —*
*gardiens immobilisés sur la limite infranchissable.*

## *LE SEMEUR DE MIDI*

*Il*
*Aux sillons gelés des villes*
*Va*
*Sans semence à semer que les yeux*
*Il*
*Aux jachères d'asphalte*
*S'émiette*
*Sans geste auguste et parmi*
*D'autres semeurs ridés qui s'évitent*
*Cousins mornes dans la déshérence*

*Il sème*
*Le grain des regards*
*Anxieux contre la rue stérile et que tous se partagent*
*Cherchant le secret de ceux qui se réjouissent*
*Il sème les questions coléreuses*
*Et le grain rebondit sur la pierre*



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

MICHEL DEGUY

# POEME

## *ANIMALELE DOMESTICE*

*Omul cheamă fără-ncetare animalele spre casa lui.*
*Le prinde şi le mângâie, le invită să intre în lumea sa.*
*Ele mugesc la poarta lui; ridică spre noi ruga ochilor.*
*Apropierea lor se frânge pe prag.*
*Pragul e însemnat acolo unde se aţin ele înălţând ochii:*
*ele nu pot să meargă mai departe.*
*Ele stau de pază acolo; veghează la porţile lumii noastre —*
*paznici nemişcaţi la graniţa de netrecut.*

## *SEMĂNĂTORUL DE LA AMIAZĂ*

*El*
*Pe brazdele degerate ale oraşului*
*Merge*
*Fără altă sămânţă decât ochii*
*El*
*Pe pârloagele de asfalt*
*Se mărunţeşte*
*Fără gest măreţ şi printre*
*Alţi semănători ridaţi care se evită*
*Veri posomorâţi fără moştenitori*
*El seamănă*
*Grăunţele privirilor*
*Neliniştite pe strada stearpă şi pe care şi le împart cu toţii între ei*
*Căutând secretul celor ce se bucură*
*El seamănă întrebări mânioase*
*Şi grăunţele sar din piatră*

*A peine s'il arrive que lève aux pavés indivis*
*Une herbe véridique en murmures*
*Le jaloux sans attendre et moissonne et engrange*
*Le fruit prématuré se dessèche dans l'âme*
**(«Fragment du cadastre»** *Gallimard, 1960)*

•

*Barque exaltée en pavois où le corps*
*Se vêt de l'impatience qui lui ressemble*
*Et sa pensée alors conduite aux entrailles*
*Connaît ceci:*

*Profond mime du départ*
*L'artère émue le bras*
*L'os étrave à sillage de sang*

•

*Visage comme il sort des broussailles*
*Dédoré végétal*
*Paré de lichens laid de terre*
*Terrestre un paysage avec jachère*
*Du chaume ça pousse*
*Ainsi la peau c'est le sol*

•

*Ceux que le deuil adoucit*
*Vieillards devenus poètes au soleil*
*Confiants dans l'hiéroglyphe ici*
*Comme d'avoir mâché une herbe*
*Qui change l'amitié même*

•



Scanned with OKEN Scanner

*Abia a sosit că de pe pavajele neîntrerupte*
*Se ridică o iarbă adevărată murmurând*
*Gelosul fără să aştepte recoltează şi pune în hambar*
*Fructul copt înainte de termen se usucă în suflet.*

## *BARCA EXALTATĂ*

*Barcă exaltată cu pânzele sus unde corpul*
*Se îmbracă în nerăbdarea ce-i seamănă*
*Şi cugetul lui atunci condus în măruntaie*
*Cunoaşte aceasta:*

*Profund mim al plecării*
*Artera mişcă braţul*
*Osul etravă are dâră de sânge*

## *FAŢĂ CUM IESE DIN MĂRĂCINIŞ*

*Faţă cum iese din mărăciniş*
*Aurită vegetal*
*Ornată cu licheni urâţenie de ţărână*
*Un peisaj terestru cu ierburi putrede*
*De mirişte acestea cresc*
*Ca şi pielea e solul*

## *CEI PE CARE DOLIUL*

*Cei pe care doliul îi îmblânzeşte*
*Bătrâni deveniţi poeţi la soare*
*Încrezători în hieroglifa de aici*
*Ca şi când ar fi mestecat o iarbă*
*Care schimbă însăşi prietenia*



Scanned with OKEN Scanner

*Tout se tolère et se juxtapose nombres et hortensias*
*Les bleus et verts dans le spectre du jour*
*Cependant que du balcon parfaitement mobile*
*Véloce l'homme arthropode se penche à travers*
*L'âme à facettes sur toutes choses*

*L'homme héliotrope*
*L'homme anthropoïde*

•

*Soufflet de nuit baguée contre la joue*
*Le haut du haut descendit dans les places*
*Tout vient nuisible*
*Et proche heureusement*

*Autour du jardin*
*Dans le rêve à ceinture cloutée de ramiers*
*Les hirondelles évitent et la mer*
*La nuit passait*

•

*Intimité plus grande avec les astres*
*Et dans la nuit sondée plus profond*
*Dans la nuit rapprochée la terre*
*Débouche sur le soleil cette étoile agrandie*

*Au cœur de la nuit le jour*
*Nuit de la nuit connaît*
*Une étoile plus brillante*

•



Scanned with OKEN Scanner

## TOTUL SE ÎNGĂDUIE

*Totul se îngăduie şi se juxtapune numere şi hortensii*
*Bleu şi verde în spectrul zilei*
*În timp ce din balconul perfect mobil*
*Veloce omul artropod se apleacă peste*
*Sufletul cu faţete al oricărui lucru*

*Omul heliotrop*
*Omul antropoid*

## PALMĂ DATĂ

*Palmă dată de noaptea cu inele obrazului*
*Înaltul înaltului coboară în pieţe*
*Totul devine dăunător*
*Şi apropiat din fericire*

*În jurul grădinii*
*În visul cu centură cu ţinte al porumbeilor*
*Rândunicile evită şi marea*
*Noaptea trecea*

## INTIMITATE MAI MARE

*Intimitate mai mare cu astrele*
*Şi noaptea sondată mai adânc*
*În noaptea apropiată pământul*
*O ia spre soare această stea dilatată*

*În inima nopţii ziua*
*Noaptea nopţii cunoaşte*
*O stea mai strălucitoare*



Scanned with OKEN Scanner

*C'est entre nous*
*L'air entre les mains salut*
*Et la main entre les saluts*
*Et le salut pur intervalle*
*Rien avec rien jouant à*
*S'envoyer la belle apparition*

•

*Les jours ne sont pas comptés*
*Sachons former un convoi de déportés qui chantent*
*Arbres à flancs de prières*
*Ophélie au flottage du temps*
*Assonances guidant un sens vers le lit du poème*

*Comment appellerons-nous ce qui donne le ton?*
*La poésie comme l'amour risque tout sur des signes*

•

*Les pierres mises aux fers*
*Un s'élève dans la maison*
*Bruit de femmes déchirant les taies*
*Et raies dans l'aquarium des peintres*
*En poulpe les veines sur le divan jusqu'à l'anus*
*L'eau joviale à côté du sommeil tandis que*
*Prévenu par l'âme prise*
*Il lègue ses derniers moments*

•

*Attendez d'être porté par un ange*
*Au lieu où la vue s'offre sans magie*
*Terre fragile sous le faîte des mains*
*Tout est marche où s'exhausse non Babel*
*Ni le colombier même vu de Jacob*
*Mais où monte la terre sur l'autel du sol*
*Jusqu'à ce point d'elle-même si nous savons*
*Où l'analogie de ses pistes nous guide vers*
*Ses monts ses fentes ses lisières ses eaux*
*Lézardes entre les heures où pareil au mulet*
*Son chemin me partage entre tout et tout*



Scanned with OKEN Scanner

## SE PETRECE-NTRE NOI

Se petrece-ntre noi
Aerul între mâini salut
Şi mâna între saluturi
Şi salutul pur interval
Nimic cu nimic jucându-se
Trimiţându-şi unul altuia frumoasa apariţie

## ZILELE NU SUNT NUMĂRATE

Zilele nu sunt numărate
Să ştim alcătui un convoi de deportaţi care cântă
Arbori cu şolduri de rugăciuni
Ofelia în plutirea timpului
Asonanţe conducând un sens spre albia poemului

Cum vom numi ceea ce dă tonul?
Poezia ca iubirea riscă totul pe semne

## PIETRELE PUSE ÎN LANŢURI

Pietrele puse în lanţuri
Unul se ridică în casă
Zgomote de femei sfâşiind feţe de pernă
Şi cărări în acvariul pictorilor
În carne vinele pe divan până la anus
Apa jovială alături de somn în timp ce
Prevenit de sufletul prins
El îşi lasă moştenire ultimele clipe

## AŞTEPTAŢI

Aşteptaţi să fiţi purtaţi de un înger
În locul unde vederea se oferă fără magie
Ţărână fragilă sub creasta mâinilor
Totul e marş în care se-nalţă nu Babel
Nici columbariul însuşi văzut de Iacob
Ci unde suie pământul pe altarul solului
Până-n acel punct al său dacă ştim
Unde analogia pistelor sale ne duce spre
Munţii despicăturile lizierele apele sale
Crăpături între ore în care asemeni catârului
Drumul lui mă împarte între tot şi tot



Scanned with OKEN Scanner

•

*Quai gris d'où tombe l'appât de neige*
*Le jour décline dans sa coïncidence*
*L'homme et la femme échangent leur visage*
*Le vin est lent sur le tableau*
*A passer dans son sablier de verre*
*Et l'artiste rapide au cœur par symboles*
*Doué de confiance hésite:*
*La pierre est-elle plus belle dans le mur?*

•

*Un enfant sous les paupières était pris de recul*
*(l'estomac disaient-ils)*
*Rejet plus loin que toute distance éveillée*
*(mutation sans vertige)*
*Il apprit*
*cette lyre imaginaire*
*qui court autour de la terre*
*Puis la nécessité sans figure l'esquivait*
*Quand il sut les noms*
*le monde commença de finir*
*dans son dos*

•

*Songe aux grands des palais*
*Où la première forme avait mesure*
*Des pas du tigre sur la pierre*
*L'herbe était pour les paons lucides*
*Les vases pour le cygne Le marbre pour les chiens*
*On se taisait près du cheval*
*Ils chassaient le griffon pour l'amener aux pierres*
*Et pouvoir habiter à leur tour*



Scanned with OKEN Scanner

## CHEI CENUŞIU

Chei cenuşiu din care cade momeala zăpezii
Ziua declină în coincidenţa sa
Bărbatul şi femeia îşi schimbă-ntre ei chipurile
Vinul e leneş în tablou
Trecînd în clepsidra lui de sticlă
Şi artistul iute la inimă prin simboluri
Dotat cu încredere ezită:
Piatra e oare mai frumoasă în zid?

## UN COPIL

Un copil sub pleoape era prins de recul
(stomacul ziceau ei)
Respingere mai departe ca orice distanţă trezită
(mutaţie fără ameţeală)
A învăţat
Această liră imaginară
Ce-aleargă-n jurul pământului
Apoi necesitatea fără figură îl ferea
Când ştiú numele
Lumea începu să sfârşească
În spatele lui

## GÂNDEŞTE-TE LA CEI MARI

Gândeşte-te la cei mari din palate
Unde prima formă avea măsură
De pas de tigru pe piatră
Iarba era pentru păuni lucizi
Vazele pentru lebădă Marmura pentru câini
În preajma calului toată lumea tăcea
Vânau grifonul pentru a-l aduce pietrelor
Şi ca să poată şi ei locui



Scanned with OKEN Scanner

•

*Bleu gris peu de couleurs permis au ciel*
*Permises à la terre mais variées dans les bornes*
*Je viens de voir passer les canards stochastiques*
*Silence aux castagnettes du pommier*
*L'automne où refroidit le corps*
*Il corrompt ses oronges aux franges des vicinales*

*Du seuil d'où il y a, qui encadre le champ*
*Il buissonne de roux le houx qui résiste*
*Et laisse assombrir les troncs osmotiques*

•

*Toute une ville dans les toits du village...*
*Manger revenait bien souvent*
*Ce champ est à moi disaient les pauvres enfants*
*Le mauvais temps le mauvais cœur*
*le mauve le vae*
*«Un ange passe» une plume à la main*
*Ils critiquaient les pommes*
*Mot de la fin il n'y a pour le corps*
*qui revient comme le vent*
*La faute originelle: un lavement*
*qui nous évide et nous faisons le dictionnaire*

*Les oignons pendent comme les continents*

•

*Les rocs les fleurs les fleuves hantés de forme héroïque*
*Dieux hydrifiés pyrifiés hylifiés choses*
*Comment y eut-il corneille laurier*
*Qui sont-ils ce masque ce moulage d'homme*
*Dont le poème soupçonne la genèse sur son silence*
*Paraître fut mourir et l'immortel se retirait*



Scanned with OKEN Scanner

## BLEU GRI

*Bleu gri puţine culori permise cerului*
*Permise pământului dar variate în borne*
*Am văzut trecând raţe stochastice*

*Tăcerea cu castaniete a mărului*
*Toamna în care corpul se răceşte*
*Îşi corupe ciupercile în franjurii drumului*

*De pe pragul unde există, care încadrează câmpul*
*El întufişează roşul carpenului care rezistă*
*Şi lasă să se-adumbrească trunchiuri osmotice*

## UN ÎNTREG ORAŞ

*Un întreg oraş în acoperişele satului...*
*Prânz repetat adesea*
*Acest câmp e al meu ziceau bieţii copii*
*Vremea rea inima rea*
*violetul vaierul*
*«Trece un înger» cu o pană în mână*
*Criticau merele*
*Cuvânt al sfârşitului nu există pentru corp*
*care se întoarce ca vântul*
*Greşeala originară: o spălătură*
*care ne goleşte şi facem dicţionarul*

*Cepele atârnă ca nişte continente*

## ROCILE FLORILE FLUVIILE

*Rocile florile fluviile bântuite de formă eroică*
*Zei hidrificaţi pirificaţi hilificaţi lucruri*
*Cum se ivi cioară laur*
*Cine sunt ei această mască acest mulaj de om*
*Al căror poem bănuieşte geneza în tăcerea lui*
*A părea înseamnă a muri şi nemuritorul se retrăgea*



Scanned with OKEN Scanner

•

*Le monde s'étire Saisons le givre de la mer*
*Sur cette baie où les ormes rivaux par les cors*
*Ou quand le vent flouait les cornes du soleil*
*Ou par les fleurs encore Le dimanche sur l'allée*
*La foule comme un vieux texte iranien*
*La honte sur laquelle nous vivons comme Job*
*La refusant pour notre condition*
*S'en prend à Dieu directement*

*(Quand les courriers commencèrent*
*Stolons d'une rosacée royale*
*Heure par heure dans la nuit dans les livres*
*Ou l'explosion des infusoires*
*Issus de la clarté du Louvre)*

*S'étire jusqu'aux berges que le jour dispose*
*Dénouant havresac d'étoiles étale à terre*
*Et lisse et d'un souffle léger disjoint les arbres*
*Sur l'étagère du fleuve Le matin révélait la portée*
*Autant que le parcours sans dénuiter*
*Les quatre coins se fermeraient plus tard avec*
*Nœuds nébuleuses et choses alors reconfondues*

•

*Il est besoin d'un lecteur d'un geste d'un papier*
*D'un miroir Tu es visage ma feuille mon échancrure*
*Je suis le tissu pour que tu sois ton vide La surface*
*Pour que froisse la main L'aber où l'eau s'aiguise*
*Racine où le sol tressaille Ton blanc mon noir*
*Le creux pour ma difficulté le blanc pour que je sois*
*ce dessin que je ne serais pas Tu es peau pour*
*mon alphabet J'étais l'air pour que tu n'engorges*
*Alvéole pour que tu fusses arcade*

**(Din *Oui-Dire*, Gallimard, 1966)**

Scanned with OKEN Scanner

## LUMEA-ŞI ÎNTINDE OASELE

*Lumea-şi întinde oasele Anotimpuri promoroaca mării*
*De-asupra acestui golf unde ulmii rivali*
*Sau când vântul sufla coarnele soarelui*
*Sau încă prin flori Dumineca pe alee*
*Mulţimea ca un vechi text iranian*
*Ruşinea pe seama căreia trăim ca lov*
*Refuzând-o ca o condiţie a noastră*
*Se leagă direct de Dumnezeu*

*(Când curierii începură*
*Vrejuri ale unui rosaceu regal*
*Oră de oră în noapte în cărţi*
*Sau explozia infuzoarelor*
*Ieşite din limpezimea Luvrului)*

*Şi le întinde până la ţărmurile pe care ziua le aşează*
*Dezlegând raniţa de stele întinsă pe pământ*
*Şi neted şi cu o uşoară suflare desface arborii*
*Pe etajera fluviului Dimineaţa dezvăluia şansa*
*Ca şi parcursul fără a goni noapea*
*Cele paru colţuri s-ar închide mai târziu cu*
*Noduri nebuloase şi lucruri aunci confundate din nou*

## E NEVOIE DE UN CITITOR

*E nevoie de un cititor de un gest de o hârtie*
*De o oglindă Tu eşti faţă foaia mea despicătura mea*
*Eu sunt ţesutul pentru ca tu să fii vidul tău Suprafaţa*
*Pentru ca mâna să frece Valea unde apa se ascute*
*Rădăcină unde solul tresare Albul tău negrul meu*
*Scobitura pentru greul meu albul pentru ca să fiu*
*Acest desen care nu voi fi Tu eşti piele pentru*
*Alfabetul meu Eram aerul pentru ca tu să nu te sufoci*
*Alveolă pentru ca tu să fii arcadă*

**(Din *Oui-Dire*, Gallimard, 1966)**

Scanned with OKEN Scanner

MICHEL DEGUY



# A L'INFINITIF

## Aller au théâtre

*Aller au théâtre* (le rideau se lève), *c'est comme s'approcher de deux personnes (ou un peu plus) qui sont occupées à chercher au sol un objet perdu, ou un introuvable; ou de deux personnes (parfois trois ou quatre) absorbées*[1] *«autour» d'un problème mécanique (leur voiture est en panne), ou de garagistes affairés; ou encore de ceux de la Crèche penchés, concentrés, autour du baigneur en celluloïd (ils sont de profil dans le tableau, à genoux, comme quand on répare une minutie).*

*Et de quoi se mêlent-ils, à quoi s'occupent-ils, ceux-là que nous surprenons sans vraiment les déranger, qui feignent de ne pas nous avoir vus?*

*Relever l'aiguille de la poussière, ou passer le fil par le fameux chas, ou dénouer... L'introuvable, le perdu, ne manquent pas: c'est tout le nonvisible, causes, principes, mais aussi le disparaissant; tout ce qui «retourne à l'inéclaircissable». Ou le pas encore inventé: virus, neutrons, néoparticules, objets de disciplines à maître; ou tout le passé, l'échappé, l'enfui. Il y a cet affairement sur l'introuvable, et nous, «spectateurs», qui nous sommes rapprochés pour les comprendre, échouant à découvrir la mèche.*

## Marcher

*Le monde est (à) l'horizon. Tout horizon dans le monde est l'horizon (de) monde. Le monde est à l'horizon de tout horizon; c'est lui qui se déploie en tout horizon. La structure d'horizon structure «l'être au monde». En quoi l'art ne peut pas ne pas être figuratif.*

[1] C'est le mot de Michaël FRIED, on le sait, qui caractérise le peinture française au 18e siècle.



Scanned with OKEN Scanner

MICHEL DEGUY

inedite

# LA INFINITIV

## A merge la teatru

*A merge la teatru* (cortina se ridică), *e ca şi cum te-ai apropia de două persoane (sau ceva mai mult) care sunt ocupate să caute pe jos un obiect pierdut, sau de negăsit; sau de două persoane (uneori trei sau patru) absorbite*[1] *«în jurul» unei probleme de mecanică (maşina lor e în pană), sau de nişte garajişti aferaţi; sau chiar şi de cei din Sfânta Iesle aplecaţi, concentraţi, în jurul păpuşii de celuloid (sunt din profil în tablou, în genunchi, ca atunci când e vorba de repararea unui chiţibuş).*

*Şi de ce se interesează, cu ce se ocupă cei pe care-i surprindem fără a-i deranja de fapt, de ce se prefac ei că nu ne-au văzut?*

*Să găseşti un ac în praf, sau să bagi firul prin faimoasa ureche a acului... Lucrul de negăsit, pierdut, se află peste tot: este non vizibilul, cauzele, principiile, dar în acelaşi timp şi disparentul: tot ceea ce «redevine de-ne-desluşit». Sau ceea ce încă nu a fost inventat: virus, neutroni, neoparticule, obiectul unor discipline ce se vor naşte; sau întregul trecut, ceea ce ne-a scăpat, ce a fost îngropat. Există toată această forfotă în jurul lucrului de negăsit, iar nouă, «spectatorilor» care ne-am apropiat de ei pentru a pricepe cu ce se ocupă, ne este imposibil să descoperim secretul.*

## A merge

*Lumea e (la) orizont. Orice orizont din lume e orizont (de) lume.*

*Lumea e la orizontul oricărui orizont; ea se desfăşoară în orice orizont. Structura orizontului structurează «fiinţa în lume». Încât arta nu poate să nu fie figurativă.*

[1] E cuvântul lui Michaël FRIED, se ştie, care caracterizează pictura franceză din secolul 18.



Scanned with OKEN Scanner

## Penser

*La pensée est ce qui supporte les conditions les plus dures, les plus étrangères à la pensée: le néant. Les plus hostiles, les plus noires, les plus adverses à la pensée: nuit, néant, non-être. C'est le milieu de la pensée.*

## Ecrire

*Ce n'est pas un mystère. Penser c'est parler; parler, c'est écrire. Il n'y a rien «derrière les mots» — sinon d'autres mots. Pas plus que derrière la tête, ou derrière la pensée, ou derrière le monde. Il n'y a rien derrière. Il y a quelque chose* devant *les mots, qu'on peut appeler le monde, par exemple. Le langage tient les choses à distance en se rapportant à elles. Il s'agit de penser les mots avec d'autres mots, différant le silence. Faire attention aux phrases dans les phrases, avec regard oblique sur les choses comme si elles surveillaient l'opération. Ce qu'avait compris, et n'aura pas cessé de dire, Ponge. Ce que chacun peut faire. Cogito, scribo, sum.*

## Lire

*Je lis comme on se douche; pour me tremper, me désaltérer, abreuver, dé-sécher. Mais l'eau glisse, passe, et sèche. Je me retrouve sans mémoire, sans savoir, comme un vieil «innocent», honteux de nudité. Je ne «retiens» pas.*

## Entendre

*L'autre et soi; s'entendre* dans *une langue, selon la boucle de l'Ouï-Dire — ce que précisément je n'arrive pas à faire dans une autre langue que «la mienne» —, c'est entendre deux fois les phrases simultanément: comme si je me les répétais instantanément. Deux en un. Comme si à la source leur ombre (écho? doublure?) les escortait, doublait; comme si les entendant, les mots, une première fois sur les*



Scanned with OKEN Scanner

## A gândi

*Gândirea suportă condiţiile cele mai aspre, cele mai străine de gândire: neantul. Cele mai ostile, cele mai negre, cele mai contrare gândirii: noaptea, neantul, ne-fiinţa. Iată mediul gândirii.*

## A scrie

*Nu e un mister. A gândi înseamnă a vorbi; a vorbi înseamnă a scrie. «Îndărătul cuvintelor» nu se află nimic — decât alte cuvinte. Nu mai mult decât îndărătul capului, sau îndărătul gândirii, sau îndărătul lumii. Îndărăt nu e nimic. Există ceva în faţa cuvintelor, ceva ce poate fi numit lumea, de exemplu. Limbajul ţine la distanţă lucrurile raportându-se la ele. E vorba de a gândi cuvintele cu alte cuvinte, amânând tăcerea. A fi atent la frazele din fraze, cu o privire piezişă aruncată asupra lucrurilor ca şi cum ele ar supraveghea operaţia. Ceea ce a înţeles, şi n-a încetat s-o spună, Ponge. Ceea ce fiecare poate să facă. Cogito, scribo, sum.*

## A citi

*Citesc, cum fac duş; pentru a mă uda, a mă împrospăta, a mă adăpa, a mă de-seca. Dar apa alunecă, trece, şi se zvântă. Mă regăsesc fără memorie, fără ştiinţă, ca un bătrân «inocent», ruşinat de nuditate. Nu «reţin» nimic.*

*A AUZI: pe altul şi pe sine; a te auzi într-o limbă, după ureche — aşa cum tocmai că nu reuşesc să fac într-o altă limbă decât a mea, — a auzi de două ori frazele simultane: ca şi cum mi le-aş fi repetat în aceeaşi clipă. Doi în unu. Ca şi cum la sursă umbra lor (ecou? dublură?) le-ar escorta, le-ar dubla; ca şi cum, auzindu-le, cuvintele, prima dată pe*



Scanned with OKEN Scanner

lèvres de l'énonciateur je me les redisais en même temps (quoique «aussitôt après»)[1], les entendais «dans» ma source, dans mon oreille ou «tête» — L'interlocuteur, je le «double» moi-même dans notre langue...! Ou comme un «dialogue de sourds» tel que chaque «sourd» déchiffre les lèvres de l'autre... tout en l'entendant! Et voici que le comparant de la surdité m'aide à comprendre (ou à me figurer) l'entente loquace!

lire, derechef.

S'approcher d'une oeuvre, c'est comme avoir à surmonter un moment fugace d'agnosie; c'est comme si on devait endurer une éclipse de la capacité de lire, une "perte des significations" pareille à celle à laquelle Dante fait allusion au début de son Chant: traverser un effondrement comme devant un langage inconnu, et qu'il fallût parcourir tous les stades de la reconnaissance pour réapprendre à lire, apprendre à relire, dans et grâce à ce livre, ce texte, cette page pris pour objet de convalescence. Moment d'éblouissement qui demande ouverture, constance, labeur — et donc, si l'on veut, générosité, pour ne pas laisser trop à l'obscurité.

## Traduire

*Traduire a lieu, ou s'entend, d'abord selon deux isotopies très distinctes:*

*1. Traduire a trait (par exemple quand je dis que je traduis ce poème) au mouvement de faire passer une chose bien déterminée, achevée, dans une autre déterminité, non moins accomplie, comme d'un «état» à l'autre; soit — selon l'exemple — d'un ensemble de phrases en telle langue à un ensemble de phrases en telle autre langue. Avec un «même» qui se conserverait dans le mouvement — par exemple le «thème»; un même qui ne peut être, lui, déterminé à part, i.e. en aucune langue. Le même est précisément ce qui ne peut être isolé, circonscrit. Il est ce qui transite.*

*2. Dans le deuxième contexte vernaculaire, «traduire» dénote une opération «originelle», non seconde, une activité «propre», si on ose dire*

[1] C'est pourquoi «ça va trop vite» quand je «parle» (avec) — mal, une langue que je connais un peu.



Scanned with OKEN Scanner

buzele enunţătorului, mi le-aş repeta în acelaşi timp (cu toate că «imediat după aceea»)[1] le-aş auzi «în» sursa mea, în urechea mea sau «în cap» — Interlocutorul, îl «dublez» eu însumi în limba noastră...! Sau ca un «dialog de surzi» încât fiecare «surd» descifrează buzele celuilalt... auzindu-l! Şi iată că cel ce se înfăţişează surdităţii mele mă ajută să înţeleg (sau să-mi închipui) acordul locvace!

## A citi, din nou

A te apropia de o operă, e ca şi cum ar trebui să depăşeşti un moment trecător de agnozie, e ca şi cum ar trebui să suporţi o eclipsă a capacităţii de a citi, o «pierdere de semnificaţii», asemănătoare celei la care face aluzie Dante la începutul Cântării sale; a traversa o surpare ca în faţa unui limbaj necunoscut, şi ca şi cum ar fi trebuit să parcurgi toate stadiile recunoaşterii pentru a învăţa din nou să citeşti, să înveţi a reciti, în şi graţie acestei cărţi, acest text, această pagină, luată ca obiect de convalescenţă. Moment de uluire care cere deschidere, constantă, muncă — şi deci, dacă vrem, generozitate, ca să nu îngăduim prea mult obscurităţii.

## A traduce

A traduce are loc, sau se înţelege, mai întâi conform a două izotopii foarte distincte:

1. A traduce are legătură (de pildă, când spun că traduc acest poem) cu mişcarea de a face să treacă un lucru bine determinat, încheiat, într-o altă determinitate, nu mai puţin încheiată, ca dintr-o «stare» în alta; de exemplu, un ansamblu de fraze în cutare limbă într-un ansamblu de fraze în altă limbă. Cu un «identic» care s-ar păstra în toată această mişcare — de exemplu, «tema»; un identic care nu poate fi determinat, în sine, aparte, adică în nici o limbă. Identicul e tocmai ceea ce nu poate fi izolat, circumscris. El este ceea ce tranzitează.

2. În al doilea context vernacular, «a traduce» denotă o operaţie «originală», nu secundă, o activitate «proprie», dacă îndrăznim să zicem

[1] Iată de ce «merge prea repede» când «vorbesc» (cu) — prost, o limbă pe care o cunosc puţin.



Scanned with OKEN Scanner

ici; comme si le donné, ce dont il s'agit, venait d'être transposé, venait à l'être en étant trans-posé; comme s'il n'y avait que de l'être en tra-duction.

Quand nous disons par exemple que «la musique traduit [...]», ou que «la peinture traduit [...]», cela a le même sens qu'imiter; — ce qui demeure aussi obscur. Ce qu'elles traduisent n'existe pas avant, ni à part. Pas de «propre». L'étant est en «correspondances»; en «métamorphoses». Et si l'on tient à cette manière de parler de «langue des sons, ou de langue des odeurs», etc., elles n'ont de sens (et non linguistique) que par leur «traduction» (leur être en rapport, en relations biunivoques et elles-mêmes changeantes) dans un autre registre — comme si un mot, ou «expression», recevait un sens, lui-même labile, de ses équivalents dans, et de, quelque(s) autre(s) langue(s).

**Regarder...** *une oeuvre d'art*

Recommençons. Cherchant de la constance sous les ruptures ou les modes modernes de la variation.

• Une peinture se tient là. Stance; stanza. Ne cesse pas, ne commence ni ne finit, à la différence d'une réplique dans un entretien ou d'une page qu'il faut déplier pour lire, et refermer.

La peinture comme un visage se tient là — continue, incessante, silencieuse; indéfectible, me regardant, muette, émettrice, radieuse. Il y a matière à exposition. Ni cette matière ni cette exposition ne sont abolies par les nouveautés de «l'art contemporain». Nulle abstraction ne raye ni n'enraye la calme constance du se-tenir-là-devant du tableau, indéfiniment questionnable, patent; tacite, toujours aussi semblable à qui «va parler». Temple, cadre. Augure consultable — réserve. En retrait, ce qui ne veut pas dire intermittent ni soustrait à l'apparition. Mais plutôt concroissant, apparaissant, participe présent; n'en finissant pas de...

C'est moi qui m'interromps, me distrais, change de sujet. Il attend, non violent, à disposition.

• La multitude défile. Convoitise? Non. Frustration? Non. Il y en a, mais ce n'est pas le dernier mot Si ce l'était, si ces «trésors» s'offraient pour l'excitation, les milliards d'hommes affamés ne laisseraient pas quelques rares jouir de la vie, des biens terrestres... Moins proposées, ces choses, à la voracité qu'à l'étonnement admiratif. Ne s'insurgent pas, «les pauvres». Mais comme des survivants, heureux de n'être qu'oeil



Scanned with OKEN Scanner

așa; ca și cum datul, lucrul despre care e vorba, ar fi fost tocmai transpus, fiind trans-pus; ca și cum n-ar exista decât ființa în tra-ducere.

Când zicem de pildă că «muzica traduce [...]», sau că «pictura traduce [...]», aceasta are același sens ca și a imita; ceea ce rămâne la fel de obscur. Ceea ce ele traduc nu exista mai înainte, nici aparte. Nu e ceva «propriu». Existentul e în «corespondență»; în «metamorfoze». Iar dacă ținem la acest mod de a vorbi despre «limba sunetelor sau limba miresmelor» etc., ele nu au sens (și nu lingvistic) decât prin «traducerea» lor (ființa lor în raport, în relații biunivoce și ele însele schimbătoare) într-un alt registru — ca și cum un cuvânt, sau «expresia», ar primi un sens, el însuși labil, al echivalenților săi în și de la, vreo (altă) limbă.

**A privi...** *o operă de artă*

S-o reluăm de la început. Căutând constanța sub rupturile sau modurile moderne ale variației.

• O pictură se află acolo. Stanță; stanza. Nu începe, nu începe nici nu sfârșește, spre deosebire de o replică într-o convorbire sau de o pagină pe care trebuie s-o deschizi pentru a o citi, și s-o închizi.

Pictura, asemeni unui chip, se află acolo — continuă, neîntreruptă, tăcută: indefectibilă, privindu-mă, mută, emițătoare, radioasă. Materie de expoziție. Nici această materie, nici această expoziție nu sunt anulate prin noutățile «artei contemporane». Nici o abstracție nu șterge, nici nu împiedică constanța calmă de a-sta-înainte a tabloului, mereu supus întrebării, răbdător; tacit, totdeauna la fel de asemănător celui ce «va vorbi». Templu, cadru. Augur ce poate fi consultat — rezervă. În retragere, ceea ce nu vrea să spună cu intermitență, nici sustras apariției. Ci mai curând concrescând, apărând, participiu prezent; și neîncetând de a...

Eu sunt cel ce mă întrerup, devin distrat, schimb subiectul, El așteaptă, non violent, la dispoziție.

• Multitudinea defilează. Invidie? Nu. Frustrare? Nu. Sunt și acestea, dar nu sunt ultimul cuvânt. Dacă ar fi, dacă aceste «comori» s-ar oferi pentru excitație, miliardele de oameni înfometați nu i-ar lăsa pe cei puțini să se bucure de viață, de bunurile terestre... Mai puțin propuse, aceste lucruri, voracității, cât mirării admirative. «Săracii» nu se revoltă. Dar ca supraviețuitori, fericiți de a fi doar ochi viu, când



Scanned with OKEN Scanner

*vivant, considérant la terre, et d'«y-être», peut-être, d'un autre oeil. C'est ce que nous désirons — l'offrande musicale; non de posséder. Et l'art, l'ambulatoire au palais, l'entente des flûtes, initie à cette considération posthume, dés-intéressée.*

## Se convertir

*«Il faut que ça change». Le changement du changement ne peut provenir que de deux façons: ou bien par les contraintes catastrophiques qu'imposeront les Grands Nombres au grand nombre — fléau de l'immense épidémie ou tétanisation intégriste des sociétés. Ou bien par le changement que l'on dit «personnel» — devenir plus sage des hommes, un par un, toi, moi, lui.*

*Les utopies radicales qui présupposaient le changement intégral qu'elles fomentaient — surhumanisation, ou hominisation communiste, ou heideggerienne, ou chrétienne (Übermensch, homo communistus, Dasein, Christ) ont toutes échoué. Bains de sang. Nulle conversion radicale et unanime n'aura été possible, concevable.*

*Dons: (il est besoin d') une conversion non radicale, et partageable, communiquable; une conversion faible, minimale, sous la menace du pire; pareille à ce que fut la «non-violence»: une conversion qui commence par affecter du coefficient* non *un certain nombre de choses intolérables: «un certain» changement. Proposer des freins, des enrayements, des rétroversions (renversements des réactions) plutôt que des transvaluations, à portée de «l'existence inauthentique»; tout un programme de «résistance». Mais de toute façon nous n'aurons pas le temps.*

*Les possibilités les plus risquées, les plus ardues, les «plus hautes» comme on dit, ne sont pas infailliblement héritées; ne passent pas dans «l'acquis». Elles peuvent tomber hors de l'héritage avec ceux qui les portaient et qui meurent — disparaissent. L'homme est abandonné, et parfois renonce à se suivre. C'est pourquoi nous aimons l'art, qui fut un moyen de* passer, *un milieu pour le relais de l'aimable.*

*La* médiatisation *irréversible de l'existence dé-moralise; en ceci que leur plus haute valeur, et maintenant valeur suprême reconnue par tous*



Scanned with OKEN Scanner

privesc pământul, şi de «a fi acolo», poate, cu un alt ochi. E ceea ce tocmai dorim — ofranda muzicală; nu să posedăm. Iar arta, fără domiciliu la palat, acordul flautelor, iniţiază în această privire postumă, dez-interesată.

## A se converti

«Acestea trebuie să se schimbe». Schimbarea schimbării nu poate să provină decât în două feluri: sau prin constrângeri catastrofice pe care Numerele Mari le-ar impune numărului mare — urgie de nesfârşite epidemii, sau tetanizare integristă a societăţilor. Sau prin schimbarea care se numeşte «personală» — a deveni cel mai înţelept dintre oameni, unul câte unul, tu, eu, el.

Utopiile radicale care presupuneau o schimbare integrală pe care o şi urzeau — supraumanizare, sau umanizare comunistă, sau heideggeriană, sau creştină (Übermensch, homo comunistus, Dasein, Christos), toate au eşuat. Băi de sânge. Nici o convertire radicală şi unanimă nu a fost posibilă, nici de conceput.

Deci: (e nevoie de) o convertire neradicală. Şi care să poată fi împărtăşită cu alţii, comunicabilă; o convertire slabă minimală, sub ameninţarea unui rău şi mai mare; asemenea a aceea ce a fost «non-violenţa»: o convertire care să înceapă prin a afecta cu coeficientul nu un anumit număr de lucruri intolerabile: «o anumită» schimbare. A se propune frâne, piedici, retroversiuni (răsturnare de reacţii) mai curând decât transevaluări, la îndemâna «existenţei neautentice»; un întreg program de «rezistenţă». Dar noi oricum nu vom avea destul timp.

•

Posibilităţile cu cel mai mare risc, cele mai arzătoare, «cele mai înalte» cum se zice, nu se moştenesc în mod infailibil; nu trec în ceea ce e «obţinut». Ele pot să cadă în afara moştenirii odată cu cei ce le purtau şi care mor — dispar. Omul e abandonat, şi uneori renunţă să continue. Iată de ce ne place arta, care a fost un mijloc de a trece, un mediu pentru releul a ceea ce este plăcut.

Media-tizarea ireversibilă a existenţei de-moralizează; prin faptul că valoare lor cea mai înaltă, şi acuma valoarea supremă recunoscută de



Scanned with OKEN Scanner

*en tant que «le public», c'est «sortir de l'anonymat». Ils ont appelé anonymat la vie commune, notre vie. Donc il n'y a plus que le crime qui soit à la portée de tous, premier et dernier venu, pour «se sortir de l'anonymat». Infamie ou diffamation.*

*Et la rubrique* people *est celle où les gens ordinaires, vous et moi, ne pouvons accéder, en étant ce que nous sommes.* Les gens *rêvent de se retrouver dans la rubrique «gens». Infamie ou diffamation.*

*Dieu est mort, ça veut dire: est retourné à son irrévélabilité. Il n'y a plus de révélation.*

«Tout a un commencement et une fin». Mais avoir une fin *est difficile à admettre.*

*Il vit, il vote. Il vivote:*

*Dieu est mort. C'est pour ça qu'il peut* revenir, *comme les communistes à l'Est. «Un spectre hante l'Europe»...*

*Nous nous faisons à tous un défaut si cruel.*

**Le passage**

*Ce n'est pas Baudelaire qui dit «Je hais le mouvement qui déplace les lignes». C'est la Beauté qui parle —* une *Beauté, cette Beauté. En d'autres termes il y a deux beautés dans* les Fleurs du Mal *qui ne sont peut-être pas la moitié l'une de l'autre: la sculpturale architecturale qui dit* je jais, *et cette autre qui est la* beauté fugitive *de la passante dont «la jambe de statue» a quitté le marbre pour devenir* agile *et* noble; *la nouvelle naît de l'ancienne qui la préparait... Loin d'y lire une figure hétérogène à celles des expériences érotiques heureuses du poète (Cl. Brunet), nous entendons que celle qui passait l'a fait* soudainement renaître. *Galathée animée ranime en retour Pygmalion. Voici une renaissance, «épiphanie», ou «révélation de monde» qui dans son passage n'est pas hétérogène à celle des merveilleux nuages, des* «nuages qui passent», *c'est leur épithète essentielle, même si c'est en prose.*

*Or telle moderne révélation procède d'une profanation de l'antique révélation: que nous, les mortels, en effet, soyons de* passage, *les passants, voilà une détermination religieuse traditionnelle qui est conservée tout en étant profondément modifiée... à la fois vidée; démultipliée, généralisée. Nous y entendons moins l'antique sentence: que tout*



Scanned with OKEN Scanner

toţi în calitate de «public», înseamnă a «ieşi din anonimat». Au numit anonimat viaţa comună, viaţa noastră. Aşadar n-ar mai fi decât crima, care nu e la îndemâna tuturora, a primului şi ultimului venit, pentru «a ieşi din anonimat». Infamie sau defăimare.

Iar rubrica people e aceea la care oamenii obişnuiţi, voi şi cu mine, nu putem să ajungem, fiind ceea ce suntem. Lumea visează să se regăsească la rubrica «lumea». Infamie sau defăimare.

Dumnezeu a murit înseamnă: s-a reîntors în irevelabilitatea sa. Nu mai există revelaţie.

«Totul are un început şi un sfârşit». Dar a avea un sfârşit e greu de admis.

Il vit, il vote. Il vivote.

Dumnezeu a murit. Tocmai de aceea el poate să revină, asemenea comuniştilor în Est. «O stafie bântuie Europa»...

Să nu ne acordăm tuturora un cusur atât de cumplit.

**Trecerea**

Nu Baudelaire zice: «Urăsc mişcarea care strămută liniile». Frumuseţea e aceea care vorbeşte aşa — o anume Frumuseţe, această Frumuseţe. În alţi termeni, există două frumuseţi în Florile Răului, care nu sunt poate una jumătatea celeilalte: cea sculpturală, arhitecturală, care zice eu urăsc, şi cealaltă, care e frumuseţea fugitivă a fiinţei ce trece: «piciorul pe statuie» al acesteia a părăsit marmura pentru ca ea să devină agilă şi nobilă; cea nouă se naşte din cea veche care o pregătea... Nu trebuie nicidecum să citim în aceasta o figură eterogenă celor din experienţele erotice fericite ale poetului (Cl. Brunet), înţelegem că cea care a trecut l-a făcut de-odată să renască. Galatheea însufleţită îl însufleţeşte la rândul ei pe Pygmalion. Iată o renaştere, «epifanie» sau «revelaţie a lumii» care în trecerea ei nu este eterogenă celei a minunaţilor nori, «norii care trec», este epitetul lor esenţial, chiar dacă e în proză.

Or o atare revelaţie modernă porneşte dintr-o profanare a revelaţiei antice: că noi, muritorii, am fi, de fapt, în trecere, am fi trecători, iată o determinare religioasă tradiţională care s-a păstrat, deşi a fost profund modificată... şi totodată vidată; demultiplicată, generalizată. Noi înţele-



Scanned with OKEN Scanner

homme, et toi passante, et toi lecteur, est mortel en ce qu'il n'aura fait que passer sur terre destiné à l'au-delà, fantôme de son futur fantôme (ou, selon telles variantes religieuses, bon pour la métempsycose, etc); que cette proposition: l'être est instantané dans la recontre, passant dans ce fugace échange poignant, transi de jamais, de trop tard, d'altérité pure mutée en identité. L'éternité n'est plus garante du revoir (de quoi le vers est l'antiphrase). L'intensité de la présence est mesurée dans le croisement précaire comme un noeud instantanément dénoué d'affection, et cela fait l'espèce de tendresse de l'au-revoir sans espoir qui ne se sera même pas dit.

Que nous passons, nous croisant, au nouveau sens d'une éternité profanée, cette profanation du passage fait la révélation au sens de l'éblouissement épiphanique d'un amour de passe, «irréel du passé» (ô toi que j'eusse aimé) qui fait la réalité du présent retenu et relaté. Nous sommes de rencontre, par rencontre, sans au-delà. Rien de plus «regrettable» que cela, mais sans Regrets Eternels sur la tombe, c'est le nouveau regret lyrique, nouveau mondoiement.

Un des mots très affectionnés de Baudelaire est cet étrange «décrépitude», dont il use dans une fameuse lettre à Manet pour caractériser l'art de ce peintre. Il n'aurait pas compris Manet? A moins que ce soit précisément comme cela qu'il lutte avec la «décrépitude», terme moins négatif que paradoxal, en disant la fugitivité de la beauté disparaissant dans son appartition. Un certain tableau...

Scanned with OKEN Scanner

gem prin ea mai puţin sentenţa antică: aceea că orice om, şi tu, trecătoare, şi tu, cititorule, este muritor prin faptul că nu face nimic altceva decât că trece pe pământ destinat unui dincolo, fantomă a viitoarei sale fantome (sau, după cutare variantă religioasă, bun pentru metempsihoză etc...); că această propoziţie: fiinţa este instantaneu întâmplătoare, trecătoare, graţie acestui fugace schimb sfâşietor, rebegit de niciodată, de prea târziu, de alteritate pură schimbată în identitate. Eternitatea nu mai e garantă a revederii (versul e o antifrază a acestei formulări). Intensitatea prezenţei este măsurată în creşterea precară ca nod brusc lipsit de afecţiune, şi aceasta face ca specia de tandreţe a revederii să fie lipsită de orice speranţă, chiar şi de aceea a rostirii.

Că noi trecem, încrucişându-ne, spre sensul nou al unei eternităţi profane, această profanare a trecerii constituie revelaţia în sensul uluirii epifanice a unei iubiri trecătoare, «ireal al trecutului» (o, tu pe care-aş fi iubit-o) care constituie realitatea prezentului reţinut şi relatat. Suntem întâmplători, din întâmplare, fără nici un dincolo. Nimic mai «regretabil» decât acest lucru, dar fără Regrete Eterne pe mormânt, — iată noul regret liric, noua lumire.

Unul din cuvintele foarte dragi lui Baudelaire este acest straniu «decrepitudine», de care se foloseşte într-o celebră scrisoare către Manet, pentru a caracteriza arta acestui pictor. Să nu-l fi înţeles pe Manet? Dacă nu cumva, tocmai în felul acesta înţelegea el să lupte cu «decrepitudinea», termen mai puţin negativ cât paradoxal, vorbind despre caracterul fugar al frumuseţii ce dispare în chiar apariţia sa...

Un anumit tablou...

Scanned with OKEN Scanner

# PIERRE OSTER SOUSSOUEV

**inédits**

## *ALCHIMIE DE LA LENTEUR*

*In memoriam OVIDIU COTRUŞ*

*Prosodie du murmure. Prosodie des idées. Alternance de secrètes prosodies dans un discours compatible avec la durée. Usons d'une rapidité décisive, de la décisive alchimie de la lenteur!*

•

*Bribes, débris, j'ai besoin de vous. Le caillou me sert de pierre angulaire. Avec un fétu je fonde l'acte insurpassable de l'âme. Intéressé à construire, la fuite me corromprait.*

•

*Captif d'une vérité que le langage consume, je n'ai garde de ne pas m'y brûler.*

•

*Pourquoi la connaissance n'autoriserait-elle la ferveur? Ne viserait-elle — par métaphore — à ce point de tangence où la nature et l'esprit se jettent dans l'attention de Dieu?*

•

*C'est un fardeau inutile que celui de la maîtrise solitaire. La sphère des actions à conduire en commun plaît au sujet libre: il s'y destine.*

•

*Des sons par où l'énergie se transmet... Oui, des sons fabuleux et comme favorables nous guideront sans rien vers des chemins comme substantiels.*

•



Scanned with OKEN Scanner

# PIERRE OSTER SOUSSOUEV

**inedite**

## *ALCHIMIA LENTORII*

In memoriam OVIDIU COTRUŞ

*Prozodie a murmurului. Prozodie a ideilor. Alternanţă de prozodii secrete într-un discurs compatibil cu durata. Să ne folosim de o iuţeală decisivă, de decisiva alchimie a lentorii!*

•

*Frânturi, ruine, am nevoie de voi. Aşchia îmi serveşte ca piatră din capul unghiului. Cu un fetus întemeiez actul de neîntrecut al sufletului. Interesat să construiesc, fuga m-ar corupe.*

•

*Captiv al unui adevăr pe care limbajul îl consumă, puţin îmi pasă că mă ard în el.*

•

*Cunoaşterea, de ce n-ar autoriza fervoarea? Oare nu avea ea ca ţintă — prin metaforă — acel punct al tangenţei unde natura şi spiritul se aruncă în atenţia lui Dumnezeu?*

•

*Măiestria solitară — ce povară inutilă! Subiectului liber îi place sfera acţiunilor care să fie conduse în comun: el i se destinează.*

•

*Sunete prin care se transmite energia... Da, sunete fabuloase şi parcă prielnice ne vor călăuzi fără nimic spre drumuri parcă substanţiale.*

•



Scanned with OKEN Scanner

*Que l'empire le plus vaste ne nous cache l'empire de l'âme! Dans l'âme, le corps ne s'abstrait nullement de sa grandeur. Grandeur par laquelle l'âme nous étonne.*

•

*Notre fidélité est ambiguë: elle sait, ne sait pas que les versants de la montagne s'ajustent; certes, elle le sait. Elle est à coup sûr antinomique à ce qui est; et certes ne peut l'être véritablement.*

•

*Par petites touches, sous la pleine lumière d'une théologie de la présence, de la représentation* (mot parfait).

•

Tokyo, toujours. *Le mouvement ne me dissocie en rien. Je puis m'accroître dans une proximité ineffable. Je puis revenir ainsi à la sainte Unité, m'y affronter parfois.*

•

*Je travaille mes flaques; je m'apprête, en les traversant d'un regard actif, à m'en déprendre... À mes rochers, avec une soumission tenace, je travaille.*

•

*Il est une connaissance intime qui nous dicte un discours de splendeur. Nous avançons sous un soleil non pas indistinct.*

•

*Miettes poétiques retombant sur le sol nourricier.*

•

*L'empirisme de l'instant, le seul empirisme est mon vainqueur. Dans l'instant, mes frontières jamais ne me bornent.*

•



Scanned with OKEN Scanner

*Imperiul cel mai vast să nu ne-ascundă imperiul sufletului! În suflet, corpul nu se abstrage nicidecum din măreţia sa. Măreţie prin care sufletul ne uimeşte.*

•

*Fidelitatea noastră este ambiguă: ea ştie, ea nu ştie că pantele muntelui se potrivesc una cu alta; desigur, o ştie. Hotărât lucru, ea este antinomică la ceea ce este; şi fără-ndoială, nu poate fi cu adevărat.*

•

*Prin tuşe mici, sub lumina deplină a unei teologii a prezenţei, a reprezentării* (cuvânt perfect).

•

Tokyo, mereu. *Mişcarea nu mă disociază cu nimic. Mă pot spori într-o proximitate inefabilă. Pot la fel de bine să revin la sfânta Unitate, s-o înfrunt uneori.*

•

*Îmi prelucrez băltoacele; traversându-le cu o privire ageră, mă pregătesc să mă desprind de ele... Lucrez, cu o supunere tenace, la stâncile mele.*

•

*Există o cunoaştere intimă care ne dictează un discurs al splendorii. Înaintăm sub un soare deloc nelămurit.*

•

*Firimituri poetice căzând din nou pe un sol hrănitor.*

•

*Empirismul clipei, numai empirismul acesta e învingătorul meu. În clipă, frontierele mele nu mă limitează niciodată.*

•



Scanned with OKEN Scanner

*Si la saisie sensorielle oscille, si nous balançons entre une découverte impossible et quelque perte ultime, tirons-en un avantage — une leçon esthétique; élargissons au moins le champ de nos changeantes expériences.*

•

*Je tiens d'abord avec amour pour un ordre construit. Puis la nécessité en moi éclate d'une obscure progression.*

•

*L'humanité, de page en page: pareille au chapitre oublié d'un livre limpide...*

•

*J'aime les moralistes que leur morale rejette; la vieille morale impossible de l'émotion, de la sève et du feu.*

•

*Demeurons purs, à l'image des choses. Puisons dans les choses. Soyons des choses les dévots.*

•

*Adhésion toujours inventive au vigoureux patron des plantes, à la patience des animaux, à l'or des minéraux; à plus d'un modèle; aux plus grandes unions.*

•

*La machine ne marchera qu'orientée; elle marque la direction invisible de l'effacement.*

•

*Le nouveau, nous devons tenter d'en gagner l'ampleur par un recours à de subtiles puissances, des puissances sublimes.*

•

*Faire fond sur la pérennité des êtres, creuser ce creuset-là; le polir.*

•



Scanned with OKEN Scanner

*Dacă percepţia senzorială oscilează, iar noi ne balansăm între o descoperire imposibilă şi un fel de pierdere ultimă, să obţinem măcar un avantaj — o lecţie estetică; să ne lărgim cel puţin câmpul experienţelor noastre schimbătoare.*

•

*Ţin întâi de toate cu dragoste la o ordine construită. Apoi necesitatea explodează în mine într-o progresie obscură.*

•

*Umanitatea, pagină de pagină: asemeni unui capitol uitat dintr-o carte clară...*

•

*Îmi plac moraliştii pe care morala lor îi respinge; vechea morală imposibilă a emoţiei, a sevei şi a focului.*

•

*Să rămânem puri, după chipul lucrurilor. Să sorbim din lucruri. Să fim credincioşii lucrurilor.*

•

*Adeziune mereu inventivă faţă de vigurosul model al plantelor, faţă de răbdarea animalelor, faţă de aurul mineralelor; la mai mult decât un model; la marile uniri.*

•

*Maşina nu va merge decât condusă; ea marchează direcţia invizibilă a dispariţiei.*

•

*Noul; trebuie să încercăm să câştigăm sporul lui prin recursul la forţe subtile, la forţe sublime.*

•

*A pune bază pe perenitatea fiinţelor, a experimenta mijlocul acesta; a-l şlefui.*

•



Scanned with OKEN Scanner

*Une seule proposition achevée détruit le nihilisme, nous relie à la réalité commune. Un vers résume la composition entière de la langue.*

•

*C'est une docilité comme impérieuse que la mienne. Ne pas lui obéir sans l'enfreindre.*

•

*Quelle jouissance intellectuelle que de poser sur un autel inconnu l'offrande de notations singulières!*

•

*Le bel événement du sensible, à la base du fragile édifice des premiers concepts...*

•

*Ce grain de sable innombrablement me dévaste... Les dentelures de chacune de ces feuilles interrogent le prisonnier le plus libre.*

•

*Ma pente est de tenter de formuler le ciel. Les échecs me restent profitables tant que je garde une grande aptitude à la mobilité la plus nue. Dans le changement, dans l'effroi, je demande un bien réversible sur la tête de tous.*

•

*Tirons parti du mélange où nous baignons; ayons l'âme ajointée à la terre bien humide et aux sombres eaux dans les délices de leur cours... Pensons notre appartenance au vivant tellurisme traditionnel.*

•

*Les mots peut-être me manquant avec lesquels peindre l'humaine condition en ce qu'elle a de meilleur. Langage d'abord défectif. Me voici contraint, peut-être, à des détours, à des choix, à des refus. Refus lançant en avant le marcheur. Choix faisant tourner la roue des signes. Parfaits détours.*

•



Scanned with OKEN Scanner

*O singură propoziţie încheiată distruge nihilismul, ne leagă din nou cu realitatea de rând. Un vers rezumă compoziţia întreagă a limbii.*

•

*Ce poruncitoare este docilitatea mea! Se cade să n-o ascult decât încălcând-o.*

•

*Ce voluptate intelectuală să aşezi pe un altar necunoscut ofranda unor notaţii aparte!*

•

*Frumosul eveniment al sensibilului, la baza fragilului edificiu al primelor concepte...*

•

*Acest fir de nisip fără număr mă devastează... Dantelele fiecărei frunze pun întrebări prizonierului celui mai liber.*

•

*Înclinarea mea este aceea de a încerca să formulez cerul. Din eşecuri profit, atâta timp cât păstrez o mare aptitudine spre mişcarea cea mai deplină. În schimbare, în fior, eu caut un bine care să se reverse peste creştetul tuturora.*

•

*Să profităm de pe urma amestecului în care ne scăldăm; să îmbinăm cap la cap sufletul cu ţărâna foarte umedă şi cu apele întunecate în deliciul curgerii lor... Să gândim apartenenţa noastră la vigurosul telurism tradiţional.*

•

*Poate că-mi lipsesc cuvintele cu care să pictez condiţia umană în ceea ce are ea mai bun. Limbajul mai întâi defectiv. Iată-mă constrâns, poate, la ocoluri, la alegeri, la refuzuri. Refuz care îl aruncă înainte pe cel ce merge. Alegere care face să se învârtă roata semnelor. Ocoluri perfecte.*

•



Scanned with OKEN Scanner

*La nature nous initie à notre fin propre, qui s'analyse en termes impersonnels. Puis elle nous conduit, oblique, face à la cible parfois dissimulée d'une identité assez humble et d'un ambitieux partage.*

•

*Notre loi n'est pas cette pauvreté ordinaire. De ma pauvreté je ne veux pas faire une loi. J'y enferme aussi bien une dévorante quiétude.*

•

*Affaiblirons-nous notre propension à nous laisser circonscrire par de faux interdits?*

•

*La sagesse comme infaillible ou paradisiaque du déploiement immédiat, cette sagesse de l'intensité ne doit pas aller sans prudence... Prudence plus que précieuse, puisqu'elle permet le discernement de la force; qu'elle nous donne de nous y préparer de longue main.*

•

*Voici que, dans semblable épreuve, nous sommes fondés à nous en prévaloir... Nous n'échappons pas à notre espace intime.*

•

*Pour s'engager plus avant dans le culte de la diversité, une poétique de la proportion et de la ressemblance; pour magnifier ce pays-là, une attitude réfléchie devant l'enseignement numineux des météores.*

•

*L'idée d'un centre et d'une idéale Pangée nous accorde. Entre nous l'univers n'est pas en tiers.*

•

*Je choisis les choses, les exalte au prix d'une attention et diffuse et précise; sans rien de non-systématique; sans rien non plus de trop sévèrement discipliné; je me veux nourri de ce que j'appellerai* l'esprit de variation.

•



Scanned with OKEN Scanner

*Natura ne iniţiază în propriul nostru sfârşit, care se analizează în termeni impersonali. Apoi ne conduce, pieziş, în faţa ţintei uneori disimulate a unei identităţi destul de umile şi a unei împărţeli ambiţioase.*

•

*Legea noastră nu este această sărăcie obişnuită. Nu vreau să fac lege din sărăcia mea. Închid în ea la fel de bine o sfâşietoare tihnă.*

•

*Vom reduce oare înclinarea noastră de a ne lăsa circumscrişi de false interdicţii?*

•

*Înţelepciunea aproape infailibilă sau paradisiacă a desfăşurării imediate, această înţelepciune a intensităţii nu trebuie să aibă loc fără prudenţă... Prudenţă mai mult decât preţioasă, deoarece permite discernământul forţei; pe care ne-o oferă pentru a ne pregăti pe îndelete.*

•

*Iată că, într-o asemenea încercare, suntem îndreptăţiţi să tragem folos din ea... Nu scăpăm spaţiului nostru intim.*

•

*Pentru a se angaja mai departe în cultul diversităţii, o poetică a proporţiei şi a asemănării; pentru a glorifica această ţară, o atitudine cumpătată în faţa învăţăturii numinoase a meteorilor.*

•

*Ideia unui centru şi a unui Pangeu ideal ne pune de acord. Între noi universul nu e al treilea.*

•

*Aleg lucrurile, le exalt cu preţul unei atenţii şi difuze, şi precise; fără nimic ne-sistematic; dar şi fără ceva prea sever disciplinat; nu vreau să fiu hrănit de ceea ce numesc* spiritul de variaţie.

•



Scanned with OKEN Scanner

*Et le fleuve à présent prend forme dans le bief de l'art.*

•

*Qu'il me soit seulement loisible de ne pas privilégier la question la moins riche! Que de beauté j'aie une bonne mesure!*

•

*Rien de ce à quoi si justement tu t'essaies ne présente un caractère autre qu'allusif. Tu n'es toi-même qu'allusion et présage.*

•

*Destruction du topos de l'usure fatidique du moi. Nous n'appuyons pas en vain notre fragilité à la fragilité même.*

•

*Savoir consentir à une manière d'héroïsme devant la quasi régularité des révolutions célestes; à une manière de folie réglée sur le souvenir des successions antiques...*

•

*Le haut mouvement de la littérature peut se concevoir comme une pièce sur l'échiquier; comme un élément qui serait infime dans le jeu que joue l'intelligence; une façon modeste de desserrer le carcan.*

•

*Hétérotélisme, allonomie. Ma tâche est donc de mettre en scène la lumière; de me faire l'acteur d'un rapport collectif aux objets lointains ou non.*

•

*Celui qui détiendrait les secrets de tous les paysagistes ensemble...*

•



Scanned with OKEN Scanner

*Iar fluviul acum capătă formă în scocul artei.*

•

*Măcar de mi-ar fi îngăduit să nu privilegiez întrebarea cea mai puţin bogată! De-aş avea o dreaptă măsură a frumuseţii!*

•

*Nimic din ceea ce cu atâta dreptate încerci nu prezintă decât un caracter aluziv. Tu însuţi nu eşti decât aluzie şi presimţire.*

•

*Distrugere a topos-ului uzurii fatidice a eului. Nu în zadar ne sprijinim fragilitatea noastră pe fragilitatea însăşi.*

•

*Să ştii să consimţi la un fel de eroism în faţa cvasi-regularităţii revoluţiilor celeste; în faţa unui fel de nebunie reglată pe amintirea succesiunilor antice...*

•

*Marea mişcare a literaturii poate fi concepută ca o figură pe o tablă de şah; ca un element care ar fi infim în jocul pe care-l joacă inteligenţa; ca un fel modest de a slăbi lanţul osândiţilor.*

•

*Heterotelism, alonomie. Sarcina mea e aşadar aceea de a pune în scenă lumina; de a mă face actorul unui raport colectiv cu obiectele îndepărtate sau nu.*

•

*Cel care ar deţine secretul tuturor peisagiştilor laolaltă.*

•



Scanned with OKEN Scanner

*Je mets mes pas dans des pas inconnus: afin d'accéder au référent majeur, à la coprésence du simple et d'une complexité indivise; de la foudre et des jours; de nos deux pensées.*

•

*Des paroles lisibles dans la structure, dans les cassures de cette paroi de paille.*

•

*La teneur cosmologique fait le langage. Nous ne parlons, nous n'œuvrons que dans la maison des astres. Que nul n'y entre sans s'assujettir à ce vieil amour! Segment de vers après segment de vers, membre de phrase après membre de phrase.*

•

*Rien en moi qui ne batte avec le feu des feuillages, et ne s'anime en inventant quelque enfantine formule...*

•

*Dans le défaut de certains vocables, dans leur vigoureuse et partielle défaite, lueurs d'une Arcadie...*

•

*Le désordre même est précaire. Nous atteignons par moments à un optimum voisin de la sensibilité générale. Nous pouvons donc subordonner à la liberté d'autrui une liberté réduite à des possessions de peu d'étendue.*

•

*Sans fin je me convertis à la religion d'une immédiate alliance avec le temps. Religion de justesse, d'exactitude apaisée.*

•

*Les mots, d'abord disjoints, continuent. La lumière, lors même que nous la voyons disparaître, nous inclut dans le phénomène de connaissance où elle s'enveloppe.*

•



Scanned with OKEN Scanner

*Îmi potrivesc pasul pe paşi necunoscuţi: ca să acced la referentul major, la coprezenţa a ceea ce e simplu şi de o complexitate nedespărţită; a fulgerelor şi a zilelor; a celor două gândiri ale noastre.*

•

*Cuvinte care se pot citi în structură, în fisurile acestui perete de paie.*

•

*Consistenţa cosmologică face limbajul. Noi nu vorbim, noi nu operăm decât în casa astrelor. Nimeni să nu intre în ea fără a se fi supus acestei iubiri vechi! Segment de vers după segment de vers, parte din frază după parte din frază.*

•

*Nimic în mine care să nu bată cu focul din frunzişuri, şi care să nu se însufleţească inventând vreo formulă copilărească...*

•

*În cursurile anumitor vocale, în viguroasa şi parţiala lor înfrângere, licăririle unei Arcadii...*

•

*Până şi dezordinea este precară. În unele momente atingem o culme vecină cu sensibilitatea generală. Putem aşadar să subordonăm libertăţii altuia o libertate redusă la posesiuni de mică întindere.*

•

*Fără sfârşit mă convertesc la religia unei imediate alianţe cu timpul. Religie a justeţei, a unei exactitudini liniştite.*

•

*Cuvintele, mai întâi despărţite, continuă. Lumina, chiar şi atunci când vedem că dispare, ne include în fenomenul de cunoaştere în care se înfăşură.*

•



Scanned with OKEN Scanner

*C'est l'équilibre des parties qui au premier chef m'importe, l'équilibre à jamais musical de poèmes en voie d'achèvement; la conquête de ce qui détermine en moi des processus d'organisation.*

•

*La charge qui est la tienne t'inspire une naissance déliée, ailée, dans le vent splendide.*

•

*Parages des pilotes... Passages par lesquels nous ne pouvons éviter de mener notre quête, mais non pas seuls; pour sonder la bonne dualité de l'Unité et de l'Un dans l'échange absolu.*

•

*Aucune opération ne s'y esquisse ou ne la suit; aucun lieu à son contact ne s'anime: l'énigmatique poésie correspond peut-être au début d'une belle étape. On ne s'y avance pas, néanmoins, sans un commencement d'espoir ou de foi.*

•

*L'ample réalité roule dans le réseau de nos étroites veines. Nous voyons la réalité charriée par le sang des choses. Le sang des choses se colore, colore notre sang.*

1994



Scanned with OKEN Scanner

*În primul rând ceea ce mă interesează este echilibrul părţilor, echilibrul pe totdeauna muzical al poemelor pe cale de a fi încheiate; cucerirea a ceea ce determină în mine procese de organizare.*

•

*Sarcina care-ţi incumbă îţi inspiră o naştere degajată, întraripată, în vântul splendid.*

•

*Preajma piloţilor... Treceri prin care nu putem evita de a desfăşura căutarea, dar nu singuri; pentru a sonda fericita dualitate a Unităţii şi Unului în schimb absolut.*

•

*Nici o operaţie nu se anunţă sau n-o urmează; nici un loc nu se însufleţeşte la contactul cu ea: enigmatica poezie corespunde poate începutului unei frumoase etape. Totuşi, nu se avansează, fără un început de speranţă sau credinţă.*

•

*Realitatea vastă circulă în reţeaua vinelor noastre strâmte. Vedem realitatea cărată de sângele lucrurilor. Sângele lucrurilor se colorează, ne colorează sângele.*

1994

Scanned with OKEN Scanner

Dans le dessin de les rassembler là-bas !
~~Les colore à l'infini, va se répandre en eux~~ ! Ou décrire
La plaine avide, la mer aride – ou les décrire ou
dormir ! D'un sommeil de conquête ... J'entends,
~~Substance du sommeil, patrie indivise, afflux des~~
~~paroles fragiles~~ Qui nous parle et ne parle point !
~~Inconstance du sommeil~~ ( Les mots, ~~voguant dans~~ les mots,
~~les déserts de l'air~~ nous défendent ~~pas~~ ils nous détruiraient sans
cesse
Si nous ne reposions dans le camp des saisons ; si,
dans la nuit, nous ne tentions,
Des ~~champs~~ aux maillons de la
chaîne des vagues,
De ~~reconnaître~~ ? Ah, ~~ne redoutions~~ ne redoutions
~~plus~~ d'avoir part
Au poème impossible et favorable. Une grange propage
Le bruit magique ; une charpente, à peine arrachée
du sol,
Fait la majesté d'un lieu de pérennité ! Le poème
se règle
Sur l'écume des cours, la mousse ~~et dans nos~~
yeux, dans la cour, dans nos fureurs, à
~~La masse d'autres murs scintille~~. l'entrée de la
ferme,
Connaître à nouveau les quais des vaisseaux ~~souterrains~~
Le port... ~~C'est ici que la profondeur nous soulève~~
~~à~~ la base des talus, ~~jusqu'au faîte des monts~~
~~Après la pluie... Pluie parée de rayons parmi les~~
~~flaques~~,
Fidèle, infidèle au jusant... La marée à l'entour des
écueils

Du sang que les choses conduisent. Et les morts s'en nourrissent,
Emportent dans l'herbe un facile fardeau, de subtils
Déguisements de feuilles ! Et vous, veines minuscules
Qui frayez des routes aux dieux, leur ouvrez les saisons,
Exercez votre loi jusque dans le ciel ! Loi limpide
Que le printemps [redacted] transgresse. Un cri, un chant bref
Coupe un chant monotone [redacted] repart, redouble,
Sur le continent de la prairie communale... ah ! redouble et s'adoucit
Le jour... Le jour le cède à d'étranges armées...
Ébauche
D'un royaume ou d'un petit empire ! [redacted]
[redacted]
Je m'accorde à la matière ! À sa juste abondance.
À ses arcanes,
À la forme des corps. [redacted] à la hauteur [redacted]
[redacted]
La clé du soleil, d'un feu suprême adoré par le rien.
Le siècle
Brise des mots, me les dicte ! Inquiétude et bonheur d'être issu
Du tronc qu'il consacre ! Et, du côté que le vent s'agite,
Le lierre brille [redacted]
[redacted] clfs,
On croirait d'une illumination des nations de la houle.
Le vent ! La sagesse, la fougue. Un culte, un rituel fou,

## *LA TERRE*

In memoriam OVIDIU COTRUŞ

*La terre, les rochers... Les rochers, les maisons, la nuit même,*
*La nuit, la plaine et la mer fondent un savoir proche des murs.*
*Dès lors le soleil masque sa solitude avec la nudité des choses,*
*Conjugue à la lumière éparse un sombre feu dans un étroit*
*Foyer... La plaine, et la mer. La prairie, les maisons. La campagne*
*Grave en moi le plaisir de marcher près des minces roseaux,*
*De reprendre aux chiens les chemins que le vent révèle!*
*Et le matin par-dessus les haies baigne le dieu du Tout,*
*De l'ancienne présence... Ah! voici que découlent des plantes*
*Des torrents de sève! Ah! voici que les torrents sortis du sol*
*Achèvent de se perdre! Entre ciel, fleuve et feuillages,*
*Une image, une vérité souveraine, un signe! Un second feu,*
*Et sa splendeur occulte le soleil. Un dieu secret nous comble*
*Et, ses dons, la nuit magnifiquement les confie au jour*
*Dans le dessein de les rassembler là-bas... Ou décrire*
*La plaine avide, la mer aride — ou les décrire ou dormir*
*D'un sommeil de conquête et de défi... Je pressens, j'appelle*
*Qui parle et ne parle point! Les mots, les mots, purs*
*Reflets, reflets impurs, les mots bientôt nous détruiraient sans cesse*
*Si nous ne reposions dans le camp des saisons; si, dans la nuit, nous*
*ne tentions,*
*Des balises de la tempête aux maillons de la chaîne des vagues,*
*De rompre une énigme heureuse; et ne redoutions d'avoir part*
*Au poème impossible et favorable. Une grange protège*
*Le bruit magique; une charpente, à peine arrachée aux bois,*
*Fait la majesté d'un lieu de pérennité! Le poème se règle*
*Sur l'écume des cours, la mousse et les ténèbres. Ah!*
*Dans les âges, dans nos parages, à l'entrée de la ferme,*
*Connaître à nouveau le quai des vaisseaux engloutis,*
*Le port... L'âpre profondeur m'instruit, nous exalte*
*De la base des talus jusqu'au flanc des montagnes; autour*
*D'une colline; autour des cimes du zénith... Profondeur infidèle et fidèle,*
*Fidèle, infidèle au jusant... La marée au ras des écueils*
*Descend comme à jamais! Ordre et mesure et désordre,*
*Je le cède à la vigueur de l'herbe en célébrant le ciel. Je ne renie pas*
*L'espoir de franchir le soir une frontière encore ardente,*



Scanned with OKEN Scanner

## PĂMÂNTUL

In memoriam OVIDIU COTRUŞ

*Pământul, stâncile... Stâncile, casele, noaptea însăşi,*
*Noaptea, câmpia şi marea întemeiază o ştiinţă-apropiată zisurilor.*
*Din clipa-aceea, soarele îşi acoperă singurătatea cu nuditatea lucrurilor,*
*Conjugă cu lumina-mprăştiată un foc întunecat într-un cămin*
*Îngust... Câmpia, şi marea. Pajiştea, casele. Provincia*
*Gravează-n mine plăcerea de-a umbla pe lângă trestii subţiri,*
*De a răpi câinilor drumurile pe care le descoperă vântul!*
*Iar dimineaţa pe de-asupra gardurilor vii scaldă zeul Totului,*
*Al străvechii prezenţe... Ah! iată că din plante picură*
*Torente de sevă! Ah! iată că torentele ivite din ţărână*
*Sfârşesc prin a se pierde! Între cer, fluviu şi frunzişuri,*
*O imagine, un adevăr suveran, un semn! Un foc secund,*
*Iar strălucirea lui astupă soarele. Un zeu secret ne copleşeşte*
*Iar darurile sale, cu măreţie noaptea le încredinţează zilei*
*Pentru-a le strânge-acolo jos... Sau pentru a descrie*
*Câmpia avidă, marea aridă — a le descrie sau a dormi*
*Un somn de cucerire sau sfidare... Presimt, şi chem*
*Pe cel care vorbeşte şi nu vorbeşte nicidecum! Cuvintele, cuvintele,*
*Pure reflexe, reflexe impure, cuvintele curând ne vor distruge,*
*Dacă nu ne vom odihni pe câmpul acestor anotimpuri; dacă, noaptea,*
*nu am încerca,*

*Balize-ale furtunii cu verigi din lanţ de valuri,*
*Să întrerupem o enigmă fericită; dacă nu ne vom teme a participa*
*La poemul imposibil şi propice. O şură protejează*
*Zgomotul magic; o şarpantă, abia smulsă din pădure,*
*Conferă măreţia unui loc al veşniciei! Poemul se conduce*
*După spuma cursurilor, după muşchi şi după tenebre. Ah!*
*Prin vârste, împrejurul nostru, chiar la intrarea fermei,*
*Să afli iarăşi cheiul corăbiilor scufundate,*
*Portul... Mă instruieşte-o aspră profunzime, ne exaltă*
*Din josul dâmbului de ierburi până pe flancul muntelui; în jurul*
*Unei coline; în jurul culmilor zenitului... Profunzime infidelă şi fidelă,*
*Fidelă, infidelă refluxului... Marea la nivelul stâncilor ascunse*
*Coboară acum ca niciodată! Ordine, şi măsură, şi dezordine,*
*Mă-nduplecă vigoarea ierbii sărbătorind cerul. Şi nu reneg*
*Speranţa de a trece-n faptul serii-o frontieră încă arzătoare,*

Scanned with OKEN Scanner

*De sonder l'éther de jardins pleins de fleurs... Vénus*
*De ses robes me caresse. Et la nuit par essence détisse*
*La voile où la nature oscille; où la prairie voyage; où*
*Les eaux — du seuil des métamorphoses — imitent la solitude*
*Du soleil, composent la nudité qu'il a revêtue, et de hauts*
*Nuages naviguent. En leurs vastes maisons légères,*
*Les éléments changent. Une flamme a commencé de frémir,*
*L'horizon dans un tableau se peint... Un peu d'or nous montre*
*La chaste éclosion, le tombeau de féconds bourgeons*
*Tachés de miel! Maître des sources vénérables et de la lymphe,*
*Le premier dieu, dans une cachette ouverte, envahit*
*L'abri le plus précieux. Ma richesse, je la demande*
*À l'abîme! Observer, rechercher, à l'intérieur des cours,*
*Les dons que le jour reçoit lorsque le dieu défaille...*
*Le brouillard, sur les tôles des hangars, se résout,*
*Guide obscur! Et quelqu'un, sans que les cloches résonnent,*
*Dans sa tranquillité vigilante adresse une prière au temps,*
*Crie dans la nuit presque humaine une piété intrépide!*
*Ma piété s'adresse aussi peut-être à qui se tait. D'est*
*En ouest, suivons le fleuve; abandonnons le labyrinthe,*
*Le piège des remparts que la mer creuse; admirons l'éclat*
*Des lambeaux du manteau céleste! Une étoffe mouvante, une*
*Enveloppe à la solide transparence... Et le soleil abrupt*
*Déploie une autre voile, écarte un destin de naufrage,*
*Accepte et présage un passage incertain! Captifs, fugitifs,*
*Que n'usons-nous — d'abord — du droit d'explorer la poussière,*
*La poussière, notre fortune! Incorporons la corruption*
*Dès que le feu des cercles éternels joue sur mes épaules,*
*S'épanche dans ma chair au fil de la sève! Ah! la nuit*
*Nous condamne aux assauts de la pluie sur la cabine*
*De ce tracteur! Rien ne demeure qui ne s'efface et rien ne meurt.*
*Le vide... En deçà des lames de la charrue. Et, très vite,*
*Un printemps beaucoup trop doux pour qu'il neige en avril,*
*Trop froid pour nous accueillir dans l'immensité de la paille!*
*L'hiver s'amenuise et mon âme apprivoise le vent. En travers du pavois*
*De l'espace, où la lumière est parfaite, et parfaites les meules bâchées*
*De bâches bariolées, le vent se cabre. Ah! quatre chevaux*
*À notre portée se regroupent! Après nous le soleil les salue,*
*D'un geste — à loisir — je les flatte! À midi, à mi-parcours,*



Scanned with OKEN Scanner

*De a sonda eterul grădinilor pline de flori ...Venus*
*Mă mângâie cu rochiile ei. Iar noaptea destramă*
*Vălul în care natura oscilează; în care pajiştea călătoreşte; în care*
*Apele — din pragul metamorfozelor — imită singurătatea*
*Soarelui, îi urzesc nuditatea în care s-a-mbrăcat, şi nori înalţi*
*Navighează. În marile lor case uşoare,*
*Se schimbă elementele. O flacără a început să tremure,*
*Şi toată zarea se pictează-ntr-un tablou... Un strop de aur ne arată*
*Neprihănita-mbobocire, mormântul mugurilor rodnici*
*Pătaţi de miere! Stăpân al izvoarelor venerabile şi al limfei,*
*Întâiul zeu, dintr-un bârlog deschis, invadează*
*Adăpostul cel mai preţios. Iar bogăţia mea, eu o pretind*
*Abisului! Să desluşeşti, să cauţi, în interiorul curţilor,*
*Acele daruri pe care ziua le primeşte când zeul este istovit...*
*Ceaţa, pe tablele hangarelor, se risipeşte,*
*Asemeni unui ghid obscur! Şi câte unul, fără ca clopotele să răsune,*
*În liniştea sa vigilentă adresează-o rugăciune timpului,*
*Îşi strigă-n noaptea aproape omenească o pietate curajoasă!*
*Dar pietatea mea se adresează, poate, şi celui care tace. Dinspre răsărit*
*Către apus, să urmărim acuma fluviul; să părăsim labirintul,*
*Capcana digurilor pe care le scobeşte marea, să adunăm sclipirea*
*Lambourilor de manta cerească! O stofă mişcătoare, o*
*Învelitoare cu solidă transparenţă... Iar soarele abrupt*
*Desfăşură o altă pânză, înlătură-un destin de naufragiu,*
*Acceptă şi vesteşte-o trecere nesigură! Captivi, fugari,*
*De ce nu facem mai întâi apel la dreptul de-a cerceta pulberea,*
*Pulberea, averea noastră! Să ne dedăm corupţiei*
*De-ndată ce văpaia cercurilor veşnice mi se joacă pe umeri,*
*Mi se lăţeşte-n carne ca o sevă! Ah! noaptea*
*Ne osândeşte la asalturile ploii pe cabina*
*Tractorului acesta! Nimica nu rămâne fără-a se şterge, şi nimic nu moare.*
*Vidul... Dincoace de făgaşele căruţei. Şi foarte repede,*
*O primăvară mult prea blândă ca să mai ningă în aprilie,*
*Prea rece ca să ne primească în imensitatea paielor!*
*Iarna se subţiază şi sufletul meu domesticeşte vântul. Printre pavajele*
*Spaţiului, unde lumina e perfectă, şi perfecte sunt căpiţele acoperite*
*Cu pestriţe prelate, vântul se încoardă. Ah! patru cai*
*Se regrupează la-ndemâna noastră! În urma noastră soarele-i salută,*
*Iar eu — pe îndelete, — cu un gest îi mângâi! La amiaz, la jumătatea*
*drumului,*



Scanned with OKEN Scanner

*Bien que nous méditions de louer la mer, les météores,*
*Notre force est d'appartenir au puissant royaume des puits,*
*De la margelle universelle... Et le mirage du paysage*
*Dans la courbe des socs multiplie un délicat miroir,*
*Se mêle aux couleurs de la terre et des mares! Enfin la beauté habite*
*Son errance; elle enseigne au sombre azur une sûre leçon,*
*Tu dois la déchiffrer sur les parois de la grange. Une leçon de joie,*
*De joie ou d'orgueil; de joie ou de simple orgueil ou de peur,*
*Peur que la joie ingénument consume... Et c'est la réponse*
*De la plaine étale aux arbres silencieux! L'instant*
*Ne l'interrompt, ne la répète pas. Aucun oiseau ne l'écourte,*

Page 2

Dans le dessin de ses ressemble ci-bas... Ou elle
crie
Le plein avide, le mur avide — ou le silence ou
dormir
Dans sommeil de conquête / de feu... J'entends,
j'appelle
Qui nous parle et ne parle point... Les morts, les
morts, purs
Reflets, mais défendent bien mal;
Connaître et honorer le guet des vaisseaux englou-
tis,
Le port, l'épi profond nous instruit, nous ex-
clut
À la base des falaises! Le naufrage au naufrage, tout
tout du ~~tout~~ ciel,
~~Dans~~ / le mur, à nos pieds. Profondeur infâme offi-
cielle,

*Deşi ne gândisem să închiriem marea, meteorii,*
*Toată puterea noastră stă în faptul de a aparţine puternicului regat al fântânilor,*

*Al ghizdului universal... Iar mirajul priveliştei*
*Multiplică în curba brăzdarelor o delicată oglindă,*
*Se-nvăluie cu toate culorile pământului şi ale bălţilor! În fine frumuseţea locuieşte*
*În propria-i peregrinare; ea dă azurului întunecat o lecţie prea sigură,*
*Tu trebuie s-o descifrezi pe zidurile şurii. O lecţie de bucurie,*
*De bucurie şi orgoliu; de bucurie şi orgoliu simplu sau de teamă,*
*Teamă pe care bucuria o consumă cast... Şi iată şi răspunsul*
*Câmpiei desfăcute cu copaci tăcuţi! Clipa nu-l întrerupe, nu-l repetă. Nici o pasăre nu-l curmă,*

5

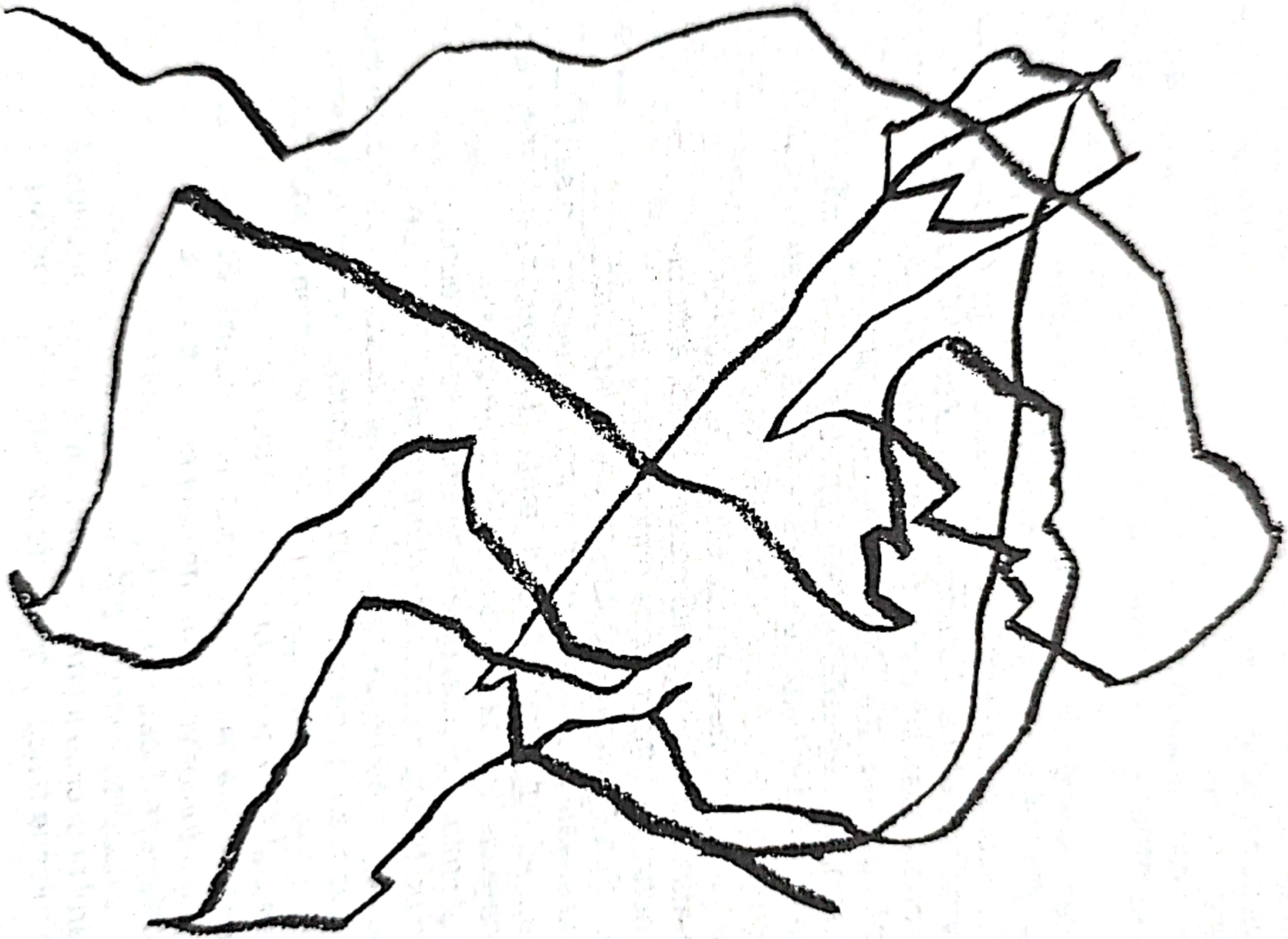
De joie et d'ivresse ; d'une certaine joie ou de peur,
Je l'ai dit... C'était donc, à toujours, c'est donc la même
Des champs et des ciels. Un de mêmes arbres silencieux...
C'est tout
Ne recommence, ne la répète pas. Ni les oiseaux
ne l'accentuent
Et ni la même ne l'achèvent. Apprends, et-
tends, avec toi

*Aucun cri ne la continue. Apprendre, attendre. Avoir soif*
*Du sang, et du suc, de la semence du jour! Les morts s'en nourrissent,*
*Chargent à nos yeux de faciles fardeaux, de subtils*
*Déguisements de feuilles! Et, dans l'herbe aux secrètes veines*
*Qui ne craint de s'affronter au fleuve, à des astres inconnus,*
*Une loi nous attache à la terre humide! Un lien cependant nous délivre*
*Qu-il faut que je transgresse; ayant raison d'infléchir*
*La plainte où s'abandonnent les saisons... Ah! redouble,*
*Sous le continent de la prairie communale, à chacun de nos pas s'adoucit*
*La nuit! Je m'émeus, la nuit nous émeut... Elle ébauche*
*Une longue victoire, annonce une prompte défaite. En son nom,*
*Je m'accorde à la matière! À sa juste abondance. À ses arcanes,*
*À la forme des corps! Je forge, au déclin de la colline et du ciel,*
*La clé du soleil; je la perds, je songe, et m'en vais... Le siècle*
*Brise les mots, te les dicte. Issus, nous sommes issus*
*Du sommeil, de l'éveil des roseaux... Les choses tremblent,*
*Le lierre bouge. Un flot de sel pétille au dos des récifs,*
*On croirait d'une illumination des nations de la houle.*
*Le vent! La sagesse, la fougue. Un culte, un rituel fou,*
*La fureur des mois dans le berceau des bois. Ici, j'anticipe*
*Le retentissement de l'absence au coeur d'un principe infini.*
*La sève... Et des racines se tordent; un ruisseau occupe,*
*Au fond de nos chenaux, le désert; en nos chemins, les siens!*
*La mer... Le vent la drosse! À distance, et tout près, je discerne*
*Le dieu par qui graviteront tant de grains de pollen!*
*La sève et la lymphe, le sang, la pluie et les vagues fusionnent,*
*La pluie sur de bouches farouches! Au promeneur de concevoir*
*Un clair crépuscule. À nous d'en élargir le cortège;*
*De nous souvenir des paradis de l'étendue en plein été;*
*D'accéder — dans l'ombre indivise — au travail de la tendresse,*
*De la tempête! Ah! nous communions à de fins rayons,*
*Allons sans but vers la cible du temps. Je veux, je retrouve*
*L'amour des haies vives. Et demain déjà nous façonne. Avec lenteur,*
*Audace et lenteur, tu pries: en proie aux sereines montagnes*
*Que la nuit soulève; au pied des meules, des tumulus;*
*Dans la lueur d'un cycle intime et solennel... La mer, l'océan fossile*
*Arrime à de fabuleux rochers d'incomparables vaisseaux [...]*

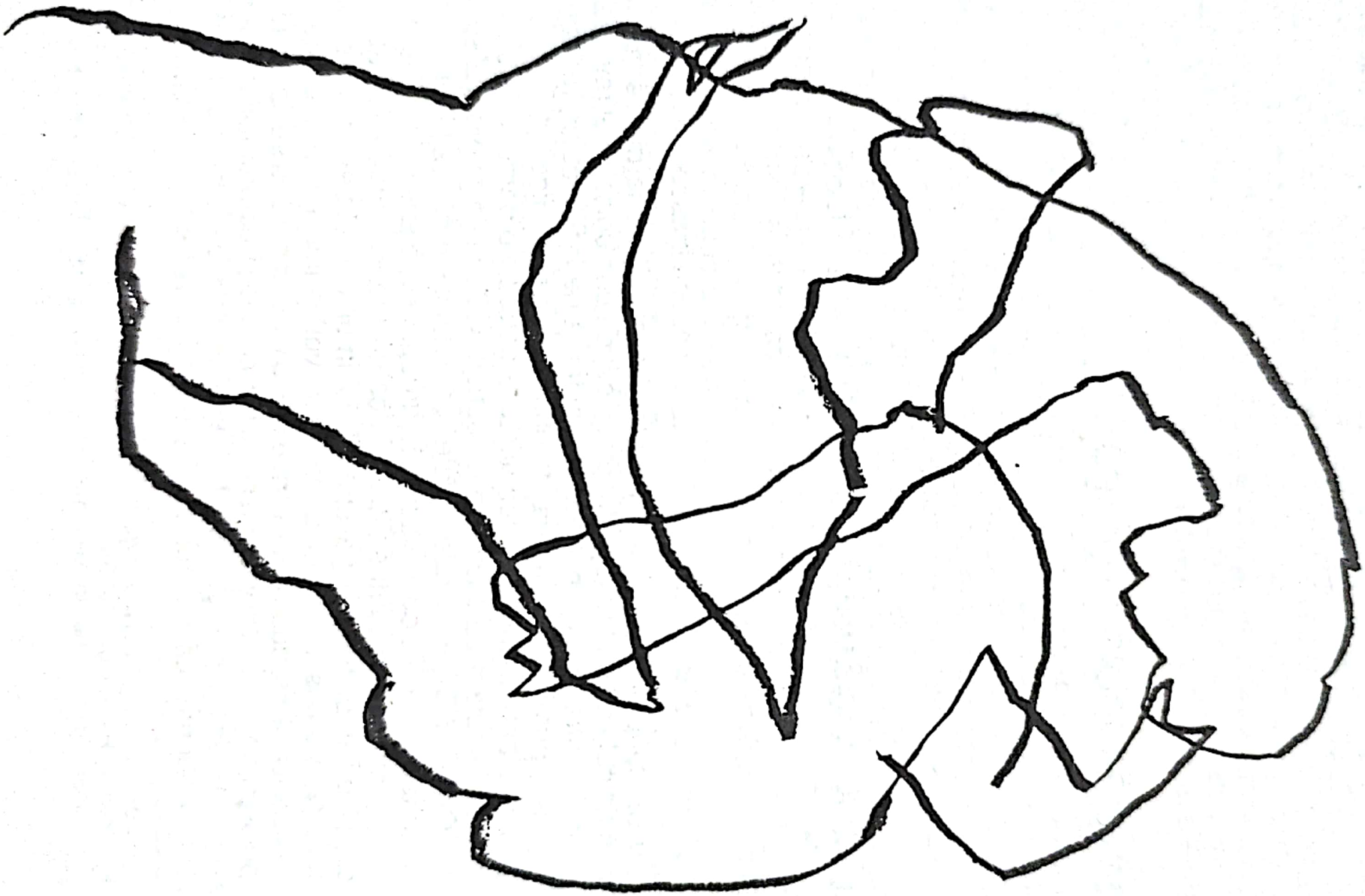
Scanned with OKEN Scanner

*Şi nici un strigăt nu-l continuă. Să-nveţi, s-aştepţi! Să ţi se facă sete*
*De sânge, şi de suc, şi de sămânţa zilei! Morţii cu asta se hrănesc,*
*Ne-ncarcă ochii cu uşoare sarcini, cu subtile*
*Zăbranice de frunze! În ierburile cu tainice vine,*
*Ce nu se tem a se-nfrunta cu fluviul, cu astrele necunoscute,*
*O lege ne leagă încă de pământul umed! O legătură ce eliberează,*
*Pe care trebuie s-o depăşesc; încovoind pe bună dreptate*
*Jalea în care se abandonează anotimpurile... Ah! se dublează,*
*Sub continentul pajiştei comunale, le fiecare pas al nostru se-mblânzeşte*
*Noaptea! Mă-nduioşez, şi noaptea ne înduioşează... Ea schiţează*
*Un lung triumf, anunţă o promptă înfrângere. În numele ei*
*Mă potrivesc cu materia! Cu justa ei abundenţă. Cu arcanele sale,*
*Cu forma corpului ei! Făuresc, pe panta cerului şi a colinei,*
*Chiar cheia soarelui; o pierd, visez, şi plec. Secolul*
*Sfarmă cuvintele, ţi le dictează. Iviţi, noi înşine iviţi*
*Din somn, din deşteptarea trestiilor... Lucrurile tremură,*
*Iedera mişcă. Un talaz de sare scânteiază pe spatele recifelor,*
*S-ar crede că este o iluminaţie a seminţiilor de hulă.*
*Vântul! Înţelepciunea, elanul. Un cult, un ritual nebun,*
*Furia-atâtor luni în leagănul pădurilor. Aici, anticipez*
*Răsunetul absenţei în inima principiului infinit.*
*Seva... Şi rădăcinile se răsucesc; un râuleţ ocupă,*
*Pe sub stejarii noştri, pustiul; în drumurile noastre, ale sale!*
*Marea... Vântul o deviază! La distanţă, şi nespus de aproape, desluşesc*
*Zeul care va face să graviteze atâtea fire de polen!*
*Seva şi limfa, sângele, ploaia şi valurile se-mpreună,*
*Ploaie pe buturugi sălbatice! N-are decât să însăileze*
*Cel ce se plimbă un crepuscul limpede! Noi vom amplifica cortegiul;*
*Noi ne vom aminti de paradisuri de-ntindere în plină vară;*
*Vom purcede — în compactă umbră, — la lucrările tandreţei*
*Uraganului! Ah! noi comunicăm prin raze fine,*
*Să mergem fără nici un scop spre ţinta timpului. Eu vreau, eu regăsesc*
*Iubirea gardurilor vii. Iar mâine deja ne modelează. Încet,*
*Tu îndrăzneţ şi încet, te rogi: răpit de clarul munţilor*
*Pe care noaptea îi înalţă; la poalele căpiţelor, gorgane;*
*În licărul unui ciclu intim şi solemn... Marea, oceanul fosilă*
*De fabuloase ţancuri priponeşte incomparabile corăbii [...]*

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

# FIGURĂ A GÂNDIRII: UN COUP DE DÉS

Cu *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* Mallarmé derobează în mod ridical limbajul funcţiei lui prozaice, de comunicare; el revelează în limbaj o putere care-l excedează, puterea de a fi «văzut» nu numai citit-înţeles; puterea de a figura, nu numai de a semnifica.

Mai întâi ar fi absurd să luăm această carte ca o partitură sau ca un tablou, să simulăm că cuvintele nu sunt cuvinte şi că nu vor să spună nimic. Gardner Davies are dreptate[1] să sublinieze că textul se citeşte, ca orice text francez, de la stânga la dreapta şi de sus în jos. Dar dacă este aşa, suntem obligaţi să luăm în consideraţie *semnificaţia* acestor inscripţii bizar distribuite pe spaţiul volumului. Apropierea pe care a făcut-o G. Davies cu *Igitur* arată că e vorba într-adevăr de aceeaşi problematică. A produce opera absolută, o vorbire care să se ţină în afara timpului şi spaţiului ca şi în afara relaţiei autorului şi lectorului; intemporal, inextins, incomunicabil şi increat, «textul vorbind de la sine şi fără voce de autor»[2] pentru că spiritul care se exprimă în el este «plasat dincolo

[1] Gardner Davies, *Vers une explication rationnelle du Coup de dés,* Essai d'exégèse mallarméenne, Paris, Corti, 1953.

[2] Scrisoare lui Verlaine, în Mallarmé, *Oeuvres complètes,* Paris, Gallimard, 1945, p. 663.

de circumstanţe»[1]. Acest loc fără loc şi acest moment fără timp sunt hazardul abolit. Un discurs pus pe această suprafaţă «vacantă şi superioară», cum se spune la finele poemului *Un coup de dés,* nu mai datorează nimic circumstanţei sensibile, sociale, afective, el a rupt orice conexiune cu tot ce e altceva decât el însuşi, iar lucrul nu mai e deloc prezent în el, ca un parazit inconştient. Numai cu acest preţ discursul va putea să producă ceea ce Mallarmé numeşte «noţiunea esenţială», adevăratul obiect poetic.

Această mişcare de eliminare («eu nu mi-am creat opera decât prin eliminare», îi scrie el lui Lefébure[2], «Destrucţia a fost Beatrice a mea») este desăvârşirea pierderii obiectului, fără de care nu există literatură. Această «amăgeală», această «înşelăciune» care e ficţiunea poetică, această «divină transpoziţie»[3] a faptului în ideal se plasează într-un «spaţiu vacant» din care constrângerile sensibilităţii în sens kantian şi cele ale limbajului de interlocuţie sunt eliminate. Vorbirea operează deja această excludere a obiectului (şi a subiectului) graţie caracterului imaterial, «vibratoriu» al vehicolului ei[4]. Poetica lui Mallarmé pare să ducă la limită proprietatea fundamentală a limbajului, pe care Saussure o elabora în acelaşi timp, arbitrariul semnului în raport cu obiectul pe care-l semnifică. «Eliminarea» mallarmeiană stă în aprofundarea spaţiului de referinţă ca distanţă de netrecut care separă verbul şi lucrul şi garantează primului forţa lui de idealitate.

Numai că această poetică se complică, *Un coup de dés* este mărturia acestei complicaţii, atât prin conţinutul cât şi prin forma sa. E vorba tocmai ca, prin literatură, «să se adeverească faptul că suntem exact acolo unde trebuie să fim (pentru că, îngăduiţi-mi să exprim această aprehensiune, rămâne o incertitudine)»[5], «arogându-şi (...) oarecare datorie de a recrea totul», dar această re-creaţie îşi prezintă *spre a fi văzut* obiectul ei, iar această vedere, oricât de ideală, noţională ar fi, ca şi obiectul ei, este nu mai puţin împrumutată constituirii libidinale a viziunii. «Agonia în care se resuscită ceea ce s-a pierdut pentru a-l *vedea*»[6], dacă este într-adevăr un travaliu de moarte pe care literatura îl exercită asupra lumii, nu este totuşi abolirea pur şi simplu a acesteia,

---

[1] «Un spirit, refugiat în numărul mai multor foi, dispreţuieşte civilizaţia, neglijând să construiască după visul său, pentru ca ele să aibă loc, Sala prodigioasă şi Scena» («Solemnitate», *ibid.*, p. 334). Volumul e «impersonificat», el «nu reclamă apropiere de lector», el «are loc singur: fapt, fiind» («Acţiunea restrânsă», *ibid.*, p. 372).

[2] La 17 mai 1867. A se vedea H. Mondor, *E. Lefébure. Viaţa sa, scrisorile către Mallarmé,* Paris, Gallimard, 1951, p. 341.

[3] *Oeuvres complètes, op.cit.*, p. 647 şi 522.

[4] «Miracolul de a transpune un fapt de natură în aproape dispariţia sa vibratorie conform jocului vorbirii» («Crise de vers», *Ibid.*, p. 368).

[5] Conferinţă despre Villiers, *ibid.*, p. 481.

[6] Subliniat în text.



Scanned with OKEN Scanner

ci necesitatea de *a o reprezenta*. Această importanţă a vizibilului prezent chiar şi în spaţiul vacant al retragerii, Mallarmé a subliniat-o indirect în scrisorile sale, el insistă asupra caracterului senzual al demersului său noţional: «Am ajuns la *Ideia Universului*, prin senzaţie numai (...); de exemplu, pentru a păstra o *noţiune de neşters a neantului pur*, a trebuit să impun creierului meu sanzaţia vidului absolut»[1]. Operaţia de transpoziţie trece prin registrul afectului: reminiscenţa obiectului abolit este «senzaţia» care-l păstrează. Iar această senzaţie nu e numai cunoaştere, ea este plăcere: «Vreau *să simt plăcere* în mine cu fiecare nouă noţiune şi nu s-o învăţ»[2].

Începând de la această contradicţie se elaborează *Igitur* şi se va scrie *Un coup de dés;* în amândouă textele e vorba de un act prin care contingenţa trebuie să înceteze. Acest act este acela de a scrie opera, de a produce un discurs absolut, «Cartea», care este reprezentată ca Numărul — în *Un coup de dés*, acest număr obţinut poate prin aruncarea de zaruri a Maestrului înainte de a se îneca. Opera, pentru că vorbeşte în absenţa oricărei condiţii extrinsece discursului pur şi nu dă decât noţiunea, trebuie să abolească hazardul, adică altceva decât limbajul, referenţa lui. Dar ceea ce *Un coup de dés* spune e faptul că limbajul nu aboleşte ceea ce e altceva decât el însuşi, că opera face ea însăşi parte din domeniul sensibilului, şi că nu încape opţiune între a scrie şi a renunţa la el, că la urma urmei problema e falsă, că în orice caz «nimic nu va avea loc decât locul»[3]. Că limbajul şi ceea ce e altceva decât el *(son autre)* sunt inseparabili — iată lecţia din *Un coup de dés* şi din *Igitur* de Mallarmé. Dar se va vedea cum acestei inseparabilităţi, Mallarmé înţelege să i se consacre şi să i se supună: nu cu o politicoasă ridicare a pălăriei dinlăuntrul limbajului, *semnificându-l;* ci făcându-l să fie *văzut*, pe de-asupra, şi deci insinuând planul, emblemă a contingenţei, în semn, pecete a noţiunii. De aici travaliul asupra tiparului, care este departe a fi «pueril»[4].

Că nimic nu are loc decât locul, ar fi o formulare inexactă în pesimismul ei, dacă ar trebui să înţelegem că a scrie nu înseamnă nimic, că numai sensibilul rămâne, abisul din *Un coup de dés.* Acest loc care va avea loc după poem, sau care va fi avut chiar loc după ce poetul se va fi înecat fără a produce nimic, nu e nimic. Se ştie că la sfârşitul lui *Un coup de dés,* când tocmai că zarurile nu sunt aruncate, când opera nu este scrisă, apare totuşi figura Ursei Mari: nimic nu a avut loc, decât această constelaţie. G. Davies ne aduce aminte că această figură celestă «care enumeră (...) izbirea succesivă (...) a unei socoteli totale

---

[1] Scrisoare către Villiers, sept. 1866, *La table ronde* (august 1952).
[2] Scrisoare din 23 august 1866, *op.cit.*
[3] *Un coup de dés...* Paris, Gallimard, 1914, *in fine.*
[4] Ceea ce spune G. Davies, *op.cit.*, p. 80.



Scanned with OKEN Scanner

în formare» şi aparţine astfel ca şi scrisul Numărului, anti-hazardului, diferă de el întrucât textul se înscrie negru pe alb, iar steaua alb pe negrul cerului: «Ai observat, nu se scrie, luminos pe un câmp întunecat, alfabetul astrelor, numai, se indică aşa, schiţat sau întrerupt; omul continuă negru pe alb»[1]. Cerul nocturn, negativ al textului, deci? Nu întru totul şi nu numai: a scrie alb pe negru înseamnă a scrie cu cerneala hazardului în elementul absolutului. Absolutul este urma imuabilă ca semn, prezenţa verbului (cuvântul e al lui Mallarmé, în scrierile despre limbaj), albul este sensul absent. Constelaţia este «infinitul fixat», albul indefinitului captat în semn. Numai că acest semn nu este o carte, e o formă: nici umbră, nici alb, amândouă la un loc. Şi, în acest sens, se poate spune că este un loc.

Or, faţă de acest loc, volumul poemului *Un coup de dés* constituie o replică: el însuşi loc plin de sens, dar negativ al Constelaţiei, scris negru pe alb. Instituirea locului e făcută în maniera cea mai simplă, fără fraze, practic[2]: prin transgresarea distanţelor obişnuite între elementele textului, prin o dispunere a cuvintelor care ia în considerare, dincoace de constrângerile impuse de structura limbii, valori de spaţiu împrumutate

---

[1] «Acţiunea restrânsă», *op.cit.*, p. 370.

[2] Dublă pagină aleasă pentru complexitatea ei sintactică şi plastică. Sus, în capitale italice, fragmentul propoziţiei *Si c'était le Nombre,* care ea însăşi admite două articulaţii: 1. — *le voile* (logodnei Maestrului cu Oceanul) *chancellera, s'affalera, comme si c'était le Nombre,* şi: 2. — *soucieux, expiatoire et muet rire que si c'était le Nombre, ce serait le Hasard.* Aceste două fraze dezvoltă două sensuri contrare: fraza (1) sugerează ipoteza că deţinătorul sensului (Maestrul care ţine strâns în pumnul său zarurile a căror socoteală dă sensul sau Noţiunea) nu va sucomba sub loviturile Oceanului (ale Hazardului, ale simplului loc) fără să arunce zarurile, şi astfel să confirme sensul; fraza (2) subliniază că, chiar în acest caz, chiar dacă opera va fi produsă, ea va rămâne Hazard, non-sens, şi lucrul acesta Maestrul îl ştie şi râde de el. Segmentul *c'était le Nombre* se prezintă deci aici într-un fel de flotare sintactică şi semantică, căreia îi pune capăt pe pagina respectivă sintagma *le Hasard.* Totuşi acesta e fixat la fel în două puncte ale discursului: obiect al lui 3. — *un coup de dés jamais n'abolira...,* şi atribut al lui 4. — *si c'était le Nombre, ce serait...* Dar de data aceasta, în dubla ancorare a cuvântului, sensul nu e contrariat, el este consolidat, scriitura însăşi se înscrie într-un alt spaţiu, cel al mării. — După care, *choit la plume...,* dacă e adevărat că semnificaţia pe care ea ar putea s-o producă (ca pană de scriitor) nu e ea însăşi decât urma unei dezordini de nedepăşit, sau că ezitarea de a arunca zarurile (pe care o incarna în simbolica din *Un coup de dés*) e derizorie. — Comentariul plasticii paginei ar fi nu numai lung, ci propriu-zis interminabil. Notez doar direcţiile de urmat: natura diferitelor corpuri tipografice utilizate; valoarea lor de cifru pentru sens, valoare ce apare când se raportează la alte pagini; poziţia spaţială a fragmentelor scrise: aici nu mai avem de a face cu *alburi* ca în tipografie, cu intervale între litere, ci cu albul, cu marea, cu Hazardul, pe care plutesc semnificanţii grafici. După italice, în pagina următoare, romanele vor fi din nou utilizate, cu acelaşi corp care fusese folosit înainte de a începe *comme si, comme si,* şi acum nu la viitor *(chancellera, s'affalera)* ci la viitorul anterior *(nimic nu va fi avut loc decât locul).* În felul acesta se află, pe această dublă pagină, adunate cât mai



Scanned with OKEN Scanner

din experienţa noastră vizuală şi gestuală, perceptivă sau imaginară.[1]

Că Mallarmé de fapt a căutat prin aranjamentul sensibil al cărţii să facă expresiv un spaţiu în mod normal sortit să se facă uitat, ne putem asigura citind Cartea, instrument spiritual: «Cartea, expansiune totală a literei, trebuie să tragă din ea, direct, o mobilitate şi spaţios, prin corespondenţe, să instituie un joc, nu se ştie, care confirmă ficţiunea [...] Fabricarea cărţii, în ansamblul care se va dezvolta, începe de la prima frază. Imemorial, poetul ştiu locul acestui vers, în sonetul care s-a înscris pentru spirit sau pe spaţiu pur. La rândul meu, eu nesocotesc volumul şi o minune pe care o anunţă structura lui, dacă nu pot, conştient, să imaginez cutare motiv în vederea unei aşezări speciale, pagină şi înălţimea, *à l'orientation de jour la sienne* sau privind opera [...]. Pentru ce — un jet de grandoare, de gândire sau de emoţie, considerabil, frază urmărită, în caractere groase, o linie cu aşezare gradată pe fiecare pagină, nu l-ar ţine pe cititor cu respiraţia tăiată, pe durata cărţii, făcând apel la puterea sa de entuziasm: în jur, mărunte, grupuri, în mod secundar după importanţa lor, explicative sau derivate — un răsad de înfloriturí.[2] Iar în scrisoarea către André Gide pe care o citează Paul Valéry: «poemul, scrie el, se culege în acest moment, aşa cum l-am conceput ca paginaţie, în care stă tot efectul. Cutare cuvânt în caractere mari el singur cere o întreagă pagină de alb, şi cred că sunt sigur de efect [...]. Constelarea va da acolo conform unor legi exacte, şi atât cât este permis unui text tipărit, fatalmente, o alură de constelaţie. Corabia se înclină acolo, din susul unei pagini în josul alteia, etc.; şi aici e întreg punctul de vedere (pe care a trebuit să-l omit într-un periodic), ritmul unei fraze în legătură cu un act, sau chiar un obiect, n-are sens decât dacă le imită, reluat prin lectură de la stampa originală, ştiind să redea, totuşi, ceva».[3]

---

apropiat semnificatul discursului (ceea ce spune), referenţa sa (lucrul despre care spune, care nu e decât metafora literară a ceea ce spune), semnificantul (care e metafora plastică a ei): dar ea însăşi, această adunare, nu e posibilă decât în măsura în care semnificatul este de nesemnificat. Şi de aceea e chiar mai mult decât o adunare: este spaţiul figural, deja prezent în spaţiul textului, care vine să se strecoare sub semnificatul grafic şi să-l facă să *floteze*. Există deci o relaţie de dublă răsturnare: discursul de semnificare locuit înlăuntru de deconstrucţii proprii stilisticii mallarmeiene, dar afectat în exterioritatea sa de semnificant (grafic) de acelaşi joc spaţial «primar». (Comentariul dublei pagini 9a—9b dun *Un coup de dés. N.n.*).

[1] A se vedea prefaţa la *Un coup de dés:* «Totul fără noutate decât o *spaţiere* a lecturii (...)». «*Hârtia intervine*», scrie el, la «fiecare subdiviziune prismatică a Ideii». Aceste subdiviziuni se marchează prin «locuri *variabile*». Astfel e anunţată «o viziune *simultană* a Paginii».

[2] Le Livre, instrument spirituel, *op.cit.*, p. 380—381. La fel în *Planches et feuille*, (1893) şi în *Crise des vers* (*ibidem*, p. 366—367).

[3] Citat de Valéry în *Variété II*, 1930, p. 200—201.



Scanned with OKEN Scanner

«Mi se păru că văd, spune Paul Valéry, figura unei gîndiri, pentru prima dată plasată în spaţiul nostru (...). Vederea mea avea de a face cu tăceri care ar fi prins corp».[1] Iată deci limbajul visat de Merleau-Ponty, sau cel puţin protocolul experienţei lui. El a făcut să intre în sine sensibilul, el nu mai vorbeşte numai prin semnificaţia sa, el se exprimă prin spaţii albe, prin corpul de literă, prin îndoitura paginilor.[2] El a acceptat să se deconstruiască, el a abolit anumite constrângeri ale tipografiei care sunt cele ale limbii, a dat azil aşteptărilor, accentelor, acceleraţiilor care iau corpul unei întinderi sensibile. Prin aceasta poezia radicală exhibă ceea ce are în sine ca sensibil virtual în ceea ce e simţit. Unde se află acesta instalat? Nu direct în «materia» cuvintelor (care e de fapt ea? figura lor scrisă, tipărită? sonoritatea lor? «culoarea» literelor?), ci în aranjamentul lor. Se va spune că simţitul de asemenea, adică semnificaţia, ţine în întregime de aranjamentul unităţilor. Dar aranjamentul nostru, dispersia poetică pe pagină e un deranjament al aranjamentului care face semnificaţia, el deranjează comunicarea. Mallarmé susţine aceasta chiar despre vers: «versul care din mai multe vocabule reface un cuvânt cu totul nou, străin limbii şi ca incantatoriu, încheie această izolare a cuvântului: negând, printr-o trăsătură suverană, hazardul rămas în termeni cu tot artificiul alternatei lor recăliri în sens şi sonoritate».[3] El numeşte versul: «hazardul învins cuvânt de cuvânt», şi vede în albul tipografic, prezenţa sensibilă a unei contingenţe iniţiale pe care revenirea regulată a alineatului o va incorpora ca «tăcere» în cuvinte. Deranjarea semnificaţiilor constă în forme: elementele (cuvinte) sunt izolate prin distanţe neprevăzute, marcate de variabilitate, ocupă «locuri variabile». Această «mobilitate», cartea îşi ia de la ea proprietatea de a deveni «spaţioasă», şi această spaţialitate spaţioasă, făcută din «corespondenţe» (iată forma), este ceea ce confirmă «ficţiunea», o afirmă, iar *l'autre du discours* se încorporează în el.

Ce este, aşadar, acest spaţiu din *Un coup de dés?* Logic, pentru că în el sunt înscrise cuvinte; sensibil, pentru că ceea ce se află între termeni e la fel de important ca şi termenii (este caracterul esenţial al figurii, după Lhôte); imaginar, pentru că figura acestor intervale este reglementată numai de către ficţiunea purtată de discurs. «Poezia — unică sursă».[4] Când cuvântul se face lucru nu e pentru a copia un lucru vizibil, ci pentru

---

[1] *Loc.cit.*, p. 194.

[2] Mallarmé insistă asupra voluminozităţii incarnate în pliu «Această extraordinară ca un zbor adunat dar gata a se lărgi, intervenţie a îndoiturii...» (*Op.cit.*, p. 379).

[3] «Crise de vers», *op.cit.*, p. 368.

[4] *Un coup de dés...*, prefaţă, in fine. Mallarmé pune dispoziţia tipografică a poemului pe seama «subiectelor de pură imaginaţie şi complexă sau de intelect», rezervând «versului antic [...] domeniul pasiunii şi al reveriilor» *(ibid.)*. Este el victimă a analogiei cu muzica: *Coup de dés* fiind faţă de vers ca simfonia faţă de cântecul personal, liric? Sau, dimpotrivă, conştient de valoarea epistemologică a procedeului?



Scanned with OKEN Scanner

a face vizibil un «lucru» invizibil, pierdut: ia forma imaginarului despre care vorbeşte. Corespondenţele enunţate în scrisoarea către André Gide se sprijină exclusiv pe designaţia cuvintelor: astfel Pagina (dubla pagină) «soit que l'abîme»... va asculta de o mişcare de alunecare, de scufundare în abis. Această «naivitate» mallarmeiană, de a lua cuvântul în mod literal, dându-i forma obiectului pe care-l de/signează, sau cel puţin, dacă nu profilul lui închis, măcar mişcarea lui, prezenţa lui plastică, ceea ce vom numi imediat schema lui, este cu totul edificatoare: ea ne învaţă că însăşi această distanţă referenţială, după o rotaţie de unghi drept, vine să-şi aşeze figura în linia discursului, şi şi-o destinde, şi-o dispersează în lucru «simultan» sieşi. Designaţia imigrând în semnificaţie; discursul, fără a-şi pierde forţa de reverberaţie, implătoşându-se în altă forţă, cea a lucrurilor dorite, şi solicitând ca şi ele ochiul. Iată contactul: lucrul despre care se vorbeşte introdus în ceea ce se spune, şi nu introdus intelectual, ci sensibil, graţie acestei resurse inepuizabile a sensibilului, acest hazard scăpând de orice abolire, care constă în faptul că poate recepta şi textul şi non-textul; realitatea sensibilă făcându-se scenă şi sală, reprezentându-se constituită în oglindă prin jocul textului şi al figurii suprapuse ei; anamorfoza. (...)

Suprarealitatea este chiar această carte, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* în măsura în care se menţine în spaţiul «vacant superior» (despre care vorbeşte). Fără a pretinde să explorăm acum configuraţia acestei suprarealităţi care dă re-prezentaţia, se poate deja totuşi marca efectul ei de oglindă. Obiectul-carte conţine două obiecte: un obiect de semnificaţie (făcut din semnificate înlănţuite conform regulelor sintaxei), «ideal», care spune: «nu există noţiune (de semnificat) în afara sensibilului». Acest obiect îl înţelegem. Şi apoi, un obiect de semnificanţă, făcut din semnificanţi grafici *şi plastici* (alburi, variaţii tipografice, utilizarea paginei duble, distribuirea semnelor pe această suprafaţă), făcut la drept vorbind din scriitură deranjată prin consideraţii de sensibilitate (de «senzualitate»). Primul obiect face să fie înţeles cel de al doilea, al doilea face să fie văzut primul. Ele îşi sunt oglindă: semnificaţia e prezentată vizualmente în sens, sensul este prezentat la modul inteligibil în semnificaţie. Prima oglindă, coextensivă lucrării întregi; dar pe de altă parte, această lucrare însăşi, ca obiect de semnificaţie şi de sens, se reflectă în forma unui chiasm: expresiei «Un coup de dés», prin care se deschide volumul, îi dă replica pe ultima pagină fraza: «orice gândire emite *un coup de dés*». Chiasm în semnificantul lingvistic; chiasm la fel în semnificat: gândirea nu aboleşte negânditul, dar negânditul conţine gândirea. Un chiasm este o *figură* de retorică de tipul *ab-ba,* analog în forma sa unei figuri de prozodie, de exemplu rimei îmbrăţişate, introducând deci în firul textului o grosime care nu e de pură semnificaţie, ci care ascunde şi indică un fel de exces de sens. Acest



Scanned with OKEN Scanner

sens care se află dincoace de semnificaţia explicită, şi o debordează, figura chiasmului îi dă forma oglinzii, şi inspiră aşadar un sentiment de reflecţie, acelaşi grup de elemente repetându-se, dar inversate. A doua oglindă, aceasta înscrisă în diacronia volumului.

Plecând de la aceste consideraţii elementare, se pot deja distinge trei feluri de figuri active în *Un coup de dés:* imaginea, figura care se plasează în ordinea limbajului, dar în planul semnificatului (comparaţie, metaforă); forma, un fel de figură care-şi cere şi ea locul în limbaj, dar care lucrează asupra semnificantului lingvistic, şi nu e semnificată în discurs; figura sensibilă, configuraţie care distribuie semnificanţii lingvistici (aici grafici) conform exigenţelor care nu sunt cele ale discursului propriu zis, ci cele ale unui ritm (aici vizibil). Aceste figuri se etajează deci de la semnificatul pur la semnificantul plastic trecând prin semnificantul lingvistic, ele formează lanţ sau releu între ordinea discursului inteligibil şi ordinea spaţio-temporală sensibilă, ele adeveresc prezenţa unor forme susceptibile de a traversa pereţii care separă lumea inteligibilă şi lumea sensibilă, forme independente de mediul pe care-l informează (aşa cum Freud va zice că fantasma este o configuraţie suficient de capabilă de a trece fără modificări frontiera inconştientului şi a preconştientului). Astfel, această etajare a formelor deschide discursului o cale de acces spre ceea ce nu este el, şi fundează funcţia de oglindă pe care o îndeplineşte în *Un coup de dés;* faptul că altceva decât semnificaţia — figuralul — poate veni să locuiască discursul, îl înzestrează pe acesta din urmă cu o grosime care va permite reflecţia.

Dar se vede că această reflecţie este o suprareflecţie, în sensul că ea nu consistă în faptul de a reflecta designatul în semnificat, dar că dimpotrivă ceva din spaţiul de referinţă venind să se instaleze în discurs produce în el anomalii şi astfel se face vizibil. Nu se poate preciza această operaţie decît după ce s-a efectuat examenul travaliului visului, pentru că e important să se separe regresiunea sau expresia directă care operează în acest travaliu şi reculul sau expresia de două ori răsturnată care singură produce opera. La sfârşitul *Divagaţiilor,* Mallarmé caracterizează forma pe care o caută drept «poem critic».

**(Din *Discours, Figures,* Klincksieck, 1974)**

*În româneşte de FLORIN ALEXIU*

Scanned with OKEN Scanner

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

# LE POÈTE ET LE MONDE DES CHOSES

La poésie de Michel Deguy a été reçue, en général, comme une sorte de «discours mixte». Georges Poulet y voit la fiction d'une «protophilosophie», c'est-à-dire un type de «pré-poésie», *logos* originel, pour lequel il n'y avait aucune différence entre «philosophie et poésie». Gérard Genette, lui, la lit comme une «destruction systéma-générique» du discours, mais dans la tradition post-romantique, où «l'idéalisme serait à la mesure du positivisme». Pour Yvon Belaval la spécificité de ce lyrisme serait «la pulvérisation des genres», car il efface pratiquement les frontières existantes entre poésie et prose, entre poésie et philosophie, entre science et pratique etc. Henri Meschonnic, qui accorde une attention spéciale au langage, croit que le poème de Deguy n'est «ni phénoménologie de la poésie, ni poésie de la phénoménologie», mais la «figure même de la première, personne du langage, je-ici-maintenant». Enfin Pascal Quignard approche ce lyrisme du discours cosmogonique de Hésiode. Des références et des filiations aux penseurs de prestige ne manquent pas non plus: Husserl, Nietzsche, Heidegger etc. Je me propose de suivre, au fil du temps, la parution de quelques volumes, en dépit du fait qu'un tel examen n'enregistrera aucune évolution: dès le début, le discours de Michel Deguy est égale à soi-même.

Rien, dans le volume *Fragment du cadastre* (1960), n'annonce le séisme ultérieur de cette poésie. Dans la tradition d'un lyrisme post-baudelairien, d'apaisement et de fortification par la souffrance, le poète exalte le sacrifice de soi, la quête obstinée de la vérité: «Cherche cherche la vérité / Cela mène grand bruit dans l'âme / Oh! comme il a grandit le petit jeu d'enfant! / Cherchons Cherchez la vérité // L'âme c'est comme une cuisine de ferme / En août après les vêpres / Basse et tiède



Scanned with OKEN Scanner

et sentant le graillon / Où les mouches phraseuses harcèlent / Des devinettes de miel de cerise et de sang froid // L'âme / C'est comme une bruyère immortelle / Où les chiens débusquent des lourdes faisanes // L'âme / c'est Don Quichote / Jurant mais un peu tard qu'on ne l'y prendrait plus / Il mue il pèle sur son lit / Il a fait poser sur sa chambre / un papier peint de moulins à vent». («Le matin»).

Le sujet de cette aventure morale est une victime de l'histoire, sans doute; mais cette victime est capable d'habiter la dimension de sa propre douleur, de reconquérir la joie et l'amour: «*Mais* quand il n'y aurait que cela: la joie de l'enfant dès le commencement du jour; et l'adulte passion de retrouver cet amour dont nous fûmes privés; quand il n'y aurait que le gisement sans joyau de la *nuit...*» La syntaxe du discours poétique a encore l'air tranquille, mais elle présage quand même la tempête.

Le problème du langage se fait jour seulement avec le deuxième volume du poète, *Poèmes de la Presqu'Ile* (1962), et seulement au niveau de la thématisation. La force magique du mot est regardée comme capable de transformer les relations interindividuelles *(Et je voudrais t'aimer deviendrait je t'aime),* comme capable de donner naissance à l'espace, de lui accorder l'identité: Le monde prend souvent l'aspect d'un alphabet *(Ô, la grande apposition du monde!...)* Et puis apparaît une première définition du poète, qui est annoncé comme agent d'un tremblement syntactique, celui qui deviendra évident dans la poésie de Deguy: *Le poète est le traître qui ravitaille le vent...*

Ce «portrait intérieur» du poète prend plus de consistance à l'apparition du volume *Briefs* (1964), grâce aux antinomies qui le hantent, comme *prophète moqueur.* Semblable à l'historien Tacite, le poète dénonce dans une seule phrase «ce règne bref et scandaleux» du tyran détestable. Mais sa vraie vocation est fondée sur un ordre plus profond — celui du cosmos; elle est présentée comme une connivence avec l'élémentaire: le poète aux yeux «cernés de Mort descend à ce monde miraculeux: Que sème-t-il modestement sur cet unique sillon de la plage, — où [...] la mer au bonnet blanc dispose et modifie encore l'alphabet vide des algues?» Ce qu'il favorise *aux choses qui n'attendent rien* c'est *la coïncidence.* Mais la relation anthropos-cosmos est perçue comme possession et souffrance: déchiffrer les signes sur la peau cherchant le fer *rouge dans les choses.* La seule compensation réside dans ce qui peut s'entrevoir à l'horizon: l'univers lumineusement ordonné de la culture: — *les grands livres* en rangs pressés *comme les étoiles.*



Scanned with OKEN Scanner

Le meilleur livre de Michel Deguy, unanimement apprécié, porte le titre *Ouï-Dire* (1966). La méditation sur la vocation poétique — motif central, autant pour les poésies que pour les essais — se réalise ici par «la convocation des langages» et des sphères: «Le poète de profil / Le poète à l'équerre de corps et d'ombre sur les seuils / Le poète Gulliver qui retrace un roncier avec la pointe de Hopkins / On décroît pour accorder l'herbe au zodiaque avec compas de Gongora / Génies des contes perses car il refuse l'indifférence // Il entretient la lymphe bleue dans le réseau des ormes / Veille zéta epsilon delta d'Orion sur la branche basse /.../ Il est ici pour *inventer quelque chose d'aussi beau qu'un mot* saxigrage *inventé par personne* / S'il cherche un trésor il le trouve / (Image un poisson cherchant un poisson dans l'obscurité des mers...)» Un romantisme désabusé («Entre les arbres généreux il appartient à la déception») et une sorte d'idéalisme magique, à la Novalis, clamé (*«Tout le réel est* possible / Les fables parlent comme des animaux // Ombre de Virgile devenue voix de Virgile / Voix de muse devenue désir et obéissance /... /Il guide vers un lit de syllabes / le vent est son fouet» / ... / «Le royaume est semblable à ce lieu / Qui a besoin de parabôle pour demeure») se donnent, ici, la main pour «situer» l'activité poétique. Son «secret» n'es pas du tout linéaire: ce qui caractérise maintenant le poète Michel Deguy c'est la permanente alternance entre des «tableaux» d'une certaine suggestivité, très grave, qui peuvent être considérés comme payant un tribut à la célèbre *mimesis* (*«Quand le vent pille* le village / Tordant les cris / L'oiseau / S'engouffre dans le soleil // Tout est ruine / Et la ruine / Un contour spirituel»), des «pseudo-tableaux» dans lesquels — évidemment — le discours se centre sur soi-même, en renonçant à tout référent («De maux secrets comme des haut-fonds / Nous guérrissons sans les connaître / Parfois au verso des paupières / Dans les plis de l'aveuglement / Les veines d'une vierge prévalent»), et aussi des véritables séismes grammaticaux, de type mallarméen intraductibles: «Poême ô! vocatif proportionnel / A cette enfouie distance: / la perte qui sourd «sum» / La voici eau qui me parle d'abîme / Méandres son argent qui me parlent du centre et / Le feu de la nuit et les fleurs à côté / Femme au visage posé sur le sanglot // Ô terre remise du chaos le poème / Parque pour sa tresse glane des brins / Que lui tendent les muses méconnaissables»). En méditant sur la vocation du poète, Deguy prononce maintenant ses fameuses propositions: *Ma vie, le mystère du comme* et *La poésie comme l'amour risque tout sur les signes.*

Comme s'appropriant un rythme trépidant, la poésie défie maintenant le discours solennel; en se démembrant, les parties de la phrase



Scanned with OKEN Scanner

deviennent souvent autarchiques; dans leur hâte à se dire, les enoncés deviennent hâletants, des fulgurations verbales qui s'illuminent pour une seconde sur l'écran sombre d'un silence nocturne: «*Le* Cygne dressé / Recommence à parler / Poète qui préfère / Dire comment c'est / Ronde des choses / Par les doigts du génétif / Sorite du poème». (Le premier mot de ce court poème, faut-il le lire *cygne* ou bien *signe?* Cette «ronde des choses» se montre, certainement, comme l'argument majeur des poèmes de Deguy: référent non-aboli, qui retient l'énoncé linguistique ancré dans un océan des sens, qui le fait changeant de face — dans le processus de la lecture — semblable à un lac sous le passage des heures: «Le pouls de l'étang bat / Toutes les trois heures un poème / Devient nouveau puis se ternit / Sous la lecture / Recroît dans le silence».

Cette correspondance mystérieuse, ce rapport osmotique, les respirations pathétiquement entremêlées du réel et du langage, — voilà ce que rapproche ces poèmes d'un éventuel discours présocratique, plasme vivante de méditation et d'imagination, dans laquelle le processus sclérosant de la conceptualisation n'est pas encore intervenu. Pour un tel langage, l'état de fragment, de notation fulgurante est tout à fait préférable: pas dans le sens que, inachevé, le fragment serait plus mystérieux que le tout, mais parce que — tout comme le disait Héraclite lui même, auteur des fameux «fragments» — le dieu qui séjourne à Delphes ne nie pas, ni n'approuve, mais seulement «fait signe». Toute la poésie de Deguy porte ce caractère énigmatique et indicateur: «Peut-être était-ce jour du jugement. Les taureaux blancs s'agenouillaient. Les chevaux se rangeaient de profil. / Le vent précédait le soleil par les ponts courbés comme des lavandières. // Les hommes pour saluer devaient dresser les yeux à hauteur de vitrail / Les églises cernées redevenaient *contemporaines*». Ou bien, dans la même écriture: «*Les jours ne sont* pas comptés. / Sachons former un convoi de déportés qui chantent / Arbres à flancs de prières / Ophélie au flottage du temps / Assonances guidant un sens vers le lit du poème // Comment appellerons-nous ce qui donne le ton? / La poésie comme l'amour risque tout sur les signes».

Il y a plusieurs textes de ce type, dans lesquels presque rien ne présage la théorie d'un langage abrupt, ni d'un secouement de la syntaxe: «Intimité plus grande avec les astres / Et dans la nuit sondée plus profond / Dans la nuit rapprochée la terre / Débouche sur le soleil cette étoile agrandie // Au cœur de la nuit le jour / nuit de la nuit connaît / Une étoile plus brillante».



Scanned with OKEN Scanner

De tels poèmes abondent aussi dans le livre suivant, *Actes* (1966), où j'ai remarqué un très beau «Traité d'équilibre des liqueurs». *Figurations* (1969) ne change pas grand chose dans cette écriture très pauvre en tropes, mais qui sait faire souvent de chaque poème un seul trope immense, comme par exemple «Tabula rasa».

Avec *Gisants* (1985) on rencontre, peut-être pour la première fois, la noce de l'amour pour la femme et de l'amour pour la poésie. «O, mon amour paradoxal! Nous nous privions de poésie / Mais le courage sera de priver le poème du goût de rien sur le goût de tout...». Les gisants, ces sculptures sur les couvercles des anciens cercueils, sont justement le symbôle du couple amoureux qui défie la mort: «Je crois que quelque chose comme un air de ressurrection / est au travail avec la mort et que c'est au poème / dont le dire emporte plus que ce qu'il enrôle / prenant les choses par les hétéronymes / de l'autre chose qu'il désire / à dire de la poésie que ce que vous lirez / *en son nom sera lié sur la terre*». Cette célébration est clamée à vive voix: «Viens! Au poème érotique, j'enlacerai les lignes de la *pensée*». Ce «poème érotique» reste quand même, dans la bonne tradition lyrique, un pur chant déchirant de la séparation amoureuse: «*Je* ne cesse de te perdre depuis cette chambre d'hôtel / Où nue et détournée *tu m'as crié va-t'en*».

On dit de Michel Deguy qu'il serait, d'après sa propre définition, un poète *tautégorique* (le contraire d'*allégorique):* chez lui, les signes, les significations s'épuisent dans leur propre apparition, ils ne «représentent» rien d'autre, ils n'ont pas un caractère «extatique», ils ne cachent rien en dessous. En d'autres termes, ils sont «littéraux». Afin qu'ils soient, qu'ils fonctionnent poétiquement, il faut postuler une primordiale connivence entre le monde et le langage, un virage de l'Etre vers le *logos,* une sorte de «contrat ontologique». Le poète, d'ailleurs, le dit clairement: les figures-choses et les figures-tropes s'embouchent parfaitement.

Dans *La poésie n'est pas seule* (1987), — publiée au Seuil après un retentissant conflit avec Gallimard — la problématique du rapport choses-paroles en poésie revient au premier plan.

Loin de moi l'ambition de définir la poétique de Michel Deguy: le poète lui même, et beaucoup de ses exégètes, se sont déjà consacrés à cette tâche difficile. En ce qui me concerne, je veux simplement indiquer ce problème spécial du rapport entre les choses et les paroles, entre le monde et le poème. J'ai cité plus haut la formule d'un de ses commen-



Scanned with OKEN Scanner

tateurs, qui parlait d'un «contrat ontologique». Mais, dans le sens qui s'applique très bien à notre poète, l'ontologie n'est pas, ici, une «entreprise d'identification», mais une tentative de dévoiler les sens profonds d'un réel qui, comme tel, dans son épaisseur rébarbative, ne peut «entrer» dans la poésie. Tout comme dans la poésie de Francis Ponge, l'objet (la chose réelle, le monde) ne constitue pas «la substance» du poème. Cette substance (si on préfère le mot) ne réside que dans le tissement verbal qui révèle la chose elle même: le texte poétique, c'est l'épure de cette chose. Le poème se définit donc comme ce lieu où les choses et leurs formulations s'entremêlent. L'explication de ce «jeu», qui se joue à l'intérieur du langage, est des plus simples: en se refusant l'usage d'une langue de concepts et d'abstractions (qui ne saisit que les rapports théoriques des éléments de ce monde) et en puisant dans les ténèbres du *logos,* le poète rencontre nécessairement le monde des choses, des êtres réels, car la fonction primordiale du langage a été justement celle de *nommer.* Grâce à la redécouverte de cette fonction, le texte se propose à nous comme un tissu verbal, dans lequel les choses baignent comme dans leurs milieu natif, comme dans un liquide amniotique: de simples objets muets, elles deviennent soudainement *des choses,* c'est-à-dire des Etres vivants et constitutifs d'*un Monde.* Dans ce sens, la poésie de Deguy doit recevoir un sens plus large, elle participe dans les termes de Heidegger, à cet art «laissant advenir la vérite de l'étant»: art «qui comme tel dans son essence est poésie». Car, c'est encore le philosophe allemand qui le dit, «là, seulement, où le mot qui convient est trouvé pour la chose, la chose est chose» (Cf. l'essai *Das Wesen der Sprache* et la conférence *Das Wort.)* C'est dans ce sens là qu'on doit accepter la thèse de cette *priorité ontologique* du mot sur la chose, à concevoir le mot comme antérieur à toute expérience de l'étant et de quelque manière indépendante de celle-ci. S'il est vrai que «l'être de toute chose qui est habite dans le mot», il faut prendre les paroles mêmes comme des *gestes,* qui réellement engendrent le monde.

Ce monde poétique de Michel Deguy est un monde qui ne tombe pas, à la manière d'un objet, sous notre perception: il est tout le contraire d'un objet palpable — il est l'*Ungegenständliche* par excellence. C'est de cette manière que le poète se situe, par toute son œuvre, au cœur même d'une pensée et d'une sensibilité dirigées heureusement vers la merveilleuse rencontre du langage et de la poésie.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

# PRATIQUE ET MÉDITATION DE LA POÉSIE

Né en 1933, Pierre Oster Soussouev est aujourd'hui en France l'un des plus prestigieux poètes de sa génération. Ses volumes de poésie publiés pendant près de 20 ans, ont été reçus avec un vif intérêt par la critique littéraire. Le *Champ de mai* (1955) a reçu le Prix Fénélon; *Solitude de la lumière* (1957) a été distingué par le Prix Max Jacob. La suite lyrique a continué avec *La Grande Année* (1964), *Un nom toujours nouveau (1966), Les Dieux* (1970), tous publiés chez Gallimard. Ses dernières plaquettes, datées de 1977 *(Pratique de l'éloge* et *Requêtes)* attestent qu'il est également un poète capable de méditer sur son art poétique.

Dans *Le Champ de mai,* les premiers poèmes (qui depuis, en continuant d'un volume à l'autre, sont arrivés maintenant au 33-ème) cultivaient encore des euphonies et des rimes intérieures, les fragments résistant souvent comme de véritables monstres de «poésie pure»: *O naissance lasse/Vous, toutes les eaux!/ /(Lier d'une/pierre le panier des eaux.)//Comme une forêt la forêt déchaîne/Les armes fourbies du feu/sur l'anneau./La nuit éternelle de Parascève/Dégage les plages d'où naissent les eaux!...* La musique de Rimbaud, et un Valéry précédant les explosions instantanées de René Char, sont progressivement abandonnées: pour les rythmes d'un Perse, du grand *Oui* dit au cosmos par un Claudel: *O fleuves, taisez-vous!/Qui tonne sur mes tempes?/Serti dans ta splendeur, qui t'attaque, Soleil?/L'âme douce qui dort se détache des pierres,/Dans le dernier écho l'écho du lucernaire!* («Quatrième poème»).

Loin de rester une simple épure de quelques lignes de force cosmiques, l'univers de Pierre Oster Soussouev est une construction sensible

de matière et de grâce, des choses et des dieux: un miraculeux équilibre s'établit toujours entre l'ontique et l'ontologique. Il y a un plan de parcours effectif, dans lequel ce monde se présente comme un déroulement d'éléments réalistes, de nature et de civilisation, des reliefs et des ustensiles, qui sollicitent, tour à tour, le moi lyrique: des rochers et des mers, des oiseaux et des demeures, des astres et des feuilles mortes, des sources et des fleuves, des meules, des granges, des murs, des herses et des haches. La conquête de ce plan de vie immédiate se fait par une *participation* directe; en le parcourant, le voyageur sans but qu'est la poète s'engage dans les eaux profondes du monde vivant. Mais cette participation obscure, élémentaire, involontaire, signifie en même temps la reconnaissance d'un deuxième plan, ontologique, où la matière semble n'être qu'une simple occasion de manifestation du divin: *Peu à peu le soleil s'impose à la troupe des arbres sereins./Il y a comme un dieu sur ma nuque/Et comme un dieu sur mes reins!* Le sentiment de communion cosmique est mélangé: il oscille entre l'orgueil humain de prendre possession de la nature, et l'humilité de recevoir et de considérer le monde comme une offrande: *Le vent* l'oblige à ressentir *toutes choses comme une victoire ou comme un don.* A la fin, l'humilité devient orgueil, et inversement (il culmine dans une communion avec l'Etre même), *l'orgueil d'appartenir surtout aux dieux.*

Les titres mêmes des volumes indiquent un périple spirituel: l'évolution qui couvre la distance entre une réception sensorielle, directe de la nature, et une vision grandiose des cycles cosmiques, pour aboutir à l'évidence, toujours masquée et pourtant discernable, du lumineux. Sous leur apparence sensible, orientées vers des buts immédiats, les causes du monde ne sont, en leur essence, qu'un foyer en fête du sacré, son espace d'action. Le résultat est une joie des sens et une certitude de l'esprit: *l'univers est vrai.* C'est une certitude qui, au lieu d'abolir le mystère de l'existence, l'agrandit. Grâce à elle, la lumière — milieu et instrument de connaissance — garde pour soi un noyau encore obscur, inanalysable. Dans la matière même un espace intérieur mystérieux se fait béant, l'imaginaire bénéficie de la garantie du réel. *(Autour des rocs la mer circule et je sais que mes songes sont vrais),* le spirituel est hanté par des tropismes inférieurs; la germination fait exploser le présent dans la direction de l'avenir *(Dans les sillons qu'a recreusés la pluie, une sublime sémence/Atteste de surcroît que notre éternité se charge du futur.* L'invocation des quelques diades fondamentales (clair/obscur, plein/vide, imaginaire/réel, âme/boue, présent/futur) et aussi la «domestication» des contraires qui résident en elles, nous montrent que nous sommes en face d'un univers-synthèse, construction orgueilleuse du



Scanned with OKEN Scanner

travail poétique, auquel la *mimésis* ne fournit que des matériaux bruts. La surface visible du monde et l'empirie sont seulement deux points de départ pour un voyage abyssal. Si le parcours de l'espace réel accorde au pèlerin la faveur d'être «atteint» par «le souffle du monde», le même voyage s'affirme comme l'entrée dans une nouvelle zone ontologique-existentielle, comme une véritable initiation.

En cadences similaires à celles dans lesquelles les aèdes d'autrefois relataient les aventures des anciens dieux et la rotation des sphères au-dessus de l'Hellade, Pierre Oster Soussouev nous conte, avec la même émotion, la gesticulation de l'homme investi comme «gardien de la sève» et l'alternance rigoureuse et solennelle des planètes. Pendant que l'homme accomplit diverses actes, apparemment anodins, mais en fait presque rituels, l'univers, autour de lui, lui répond par des saisons et des espaces en rotation comme autour de leur propre moyen.

L'implication permanente du moi lyrique, ce *je* qui ouvre toujours le vers, et comme un bond la fait tourner, c'est le signe que cet univers est non seulement contemplé mais mis en mouvement et sensibilisé par la présence du poète, comme d'un second démiurge: *J'ordonne aux sources comme aux ruisseaux de s'émouvoir.* Le verbe final indique le rôle du poète: c'est lui qui inculque à la nature la secousse intérieure, qui lit les mouvements des éléments comme une *émotion cosmique.* Corps géant, dont l'anatomie radieuse se fait miroiter devant ses yeux, le monde devient lui-même un être vivant qui connaît la joie et la souffrance, l'espérance et la mort. Le monde connaît en même temps une sorte d'*hybris,* et l'une des missions du poète consiste dans l'amendation de cette perte de mesure, dans l'instruction éthique-esthétique du monde, par le propos d'un symbole fragile mais efficient de la mesure: *Je choisis de tenir sous le ciel incertain qui l'azure/Une petite fleur qui défend l'univers contre sa démesure!* Dans un univers restitué à sa native naïveté *(Vénus m'appelle, et voilà — je suis le premier berger)* la mort ne peut être qu'une des formes rigides mais parfaitement intégrées à son ordre: *elle est semblable aux pierres les plus pures.* Dans la même lumière, elle se présente comme le négatif des volumes pleins de la vie. Son nom se dit toujours en terme d'équilibre: *elle est la justice promise aux récoltes.* Dans ce cas, le poète lui-même devient un servant de cette «plus profonde déesse», qui célèbre sa «passion» sombre. Car le pan chtonien n'est que le fondement du plus haut, l'armature — des vides insondables — de la vie. Si, pourtant, le poète attend que, sous ses pas, «les tombeaux ne résonnent plus», cela tient à sa condition de «gardien de la sève», d'«instrument de la vigueur divine, des foules et des métamorphoses», qui l'oblige sans cesse à se prononcer «en faveur de



Scanned with OKEN Scanner

l'unique printemps», de ravir à la mort, par la violence, «la place qu'en silence il occupe au bout d'une allée». Au-dessus du champ héraldique du poète, où l'on peut voir sa main en élévant la petite fleur, on peut aussi lire la devise même de la poésie: «L'ordre que je célèbre est un enchaînement presque ininterrompu».

La valeur de cette poésie comme méditation lyrique sur le monde est attestée par la révélation d'un intime fondement de collaboration poète-univers, par la lecture des choses de l'existence comme un immense *dire:* correspondance ontique entre univers et poème. Le poème est un univers du langage, l'univers est un langage du poème. Cette collaboration s'effectue, naturellement, et nécessairement, d'une part et de l'autre: si l'univers est une force élémentaire qui anime le moi lyrique *(L'univers nacré qui m'exalte en secret et gonfle le poème),* le poète, à son tour, s'efforce *à donner à l'abîme une âme aussi grande qu'un chant!).* Il ne s'agit pas seulement de cette unité déjà connue, de mesure que la présence du poète introduit dans l'univers, comme un correctif de la grandeur cosmique *(Je mesure à l'ampleur de chant le déroulement de l'année),* mais surtout de l'instauration d'une permanence essentielle du langage de la nature, en dépit de l'écoulement phénoménal des choses: *Mes pas sont des appels, je dispute à l'absence un nom retentissant.* Une mutuelle alliance fonctionne entre poète et monde; un accord réciproque, révélé comme une nécessité primordiale, qui manifeste la parenté de substance entre deux systèmes des signes: l'Univers *rime avec le langage.* Le périple dans l'espace devient, ainsi, un exercice instaurateur de langue poétique, parce que *toute chose atteste toujours une langue suprême.* Evidence incontestable, qui dans le dernier vers du «Vingt-septième poème» (dans le volume intitulé *Les Dieux*) est formulée, par modestie, seulement au temps futur: *Tout un parler profond m'envahira peu à peu,* malgré le fait qu'elle a déjà été confirmée, auparavant, avec abondance.

Les considérations de poétique explicite, le plus souvent sous forme aphoristique, nous présentent un échafaudage théorique en parfaite concordance avec la poésie pratiquée. Déjà dans *Le Champ de mai* le poète avait défini pertinemment le rapport du moi poétique avec le réel, en récusant par exemple l'intellectualisme exacerbé d'un Valéry: «Le Je est, dans l'Homme, ce qui refuse le Monde; de plus: ce qui, sans fin, refuse d'être autre que pure affirmation de soi. Le Je est dans l'Homme le pouvoir négateur de l'esprit. [...] L'esprit nie la tempête, le monde, l'autre que lui, mais cette négation du Tout extérieur n'est que l'amplifi-



Scanned with OKEN Scanner

cation d'une négation première portant sur la possibilité pour lui de participer d'une façon quelconque au Tout. Ainsi, le Je-Esprit, dans son originale, mais vaine, coïncidence à soi, se trouve plongé dans une stérilité sans limites. A s'affirmer, sans cesse, nul, il ne peut même s'épuiser. Ce qu'il affirme n'est que néant, le monde qu'il écarte à la fin se révèle comme son unique chance... Le Je ne *sera* que non séparé du monde, lié au moi, puissance cosmique, à la profondeur de la chair, à l'immensité du Nom» (p. 103). Un vers du «Vingt et unième poème» dit la même chose: *Ensemble nous vivrons de cette nourriture éparse dans les choses.* Le poème lui semble être «une émotion méditée» (p. 105): *émotion,* qui indique le rapport affectif avec le réel, *méditée* — qui suggère le travail organisateur de l'esprit. «L'intuition intellectuelle est gravide de réel» (p. 107). La charge philosophique, gnoséologique de la poésie est clairement affirmée: «L'Être est; je pense et l'Être est. Ma pensée ne l'efface point; en se découvrant, au contraire, elle l'exalte. En retour, cet éloge la grandit, qu'elle lui rend incessamment» (p. 111). Car l'effort de l'expression poétique est intimement lié à la reflexion intellectuelle. Comme dans plusieurs vers admirables d'Oster — j'en cite seulement quelques-uns *(J'entends tomber le jour tout au fond d'une fosse béante;* ou bien: *L'abîme que je porte habite en même temps la flaque qui miroite;* ou bien: *Le chêne est plus grand que son nom;* ou bien: *Tout l'univers est trop pesant s'il n'est que passager;* ou bien: *Les mois d'hiver retomberont dans la mouvance des îles;* ou bien: *La manne lumineuse anime l'étendue et s'allie au limon),* la clarté, justement, est celle qui donne une dimension intérieure au lyrisme:«Il n'y a de mystère que dans l'explicite» (p. 118). Une certaine initiative est accordée au mots: «Le sens de ce que je vis ne m'apparaît que dans l'effort d'expression» (p. 126). Mais la singularisation par le style crée aussi le sentiment de la solitude: «L'on n'est jamais si seul que dans la tradition» (p. 126).

Les idées du poète se retrouvent dans *Requêtes.* Le réel continue à être affirmé comme déterminant essentiel de l'acte de création poétique: «L'attache sacrée parfois se rompt. Le langage paraît un ornement du néant. Il nous faut réapprendre la réalité par coeur» (p. 20). On recommande une poétique de la dépense: «Puisons dans le langage avec ardeur. Puisons sans trêve à la source afin qu'elle soit intarissable. La langue se dessèche, elle meurt avec les avares. La prodigalité comme vertu» (p. 20). En dernière annalyse, le besoin d'ordre du poème reflète une donnée fondamentale de l'homme: «l'homme fabrique de l'unité» (p. 36).



Scanned with OKEN Scanner

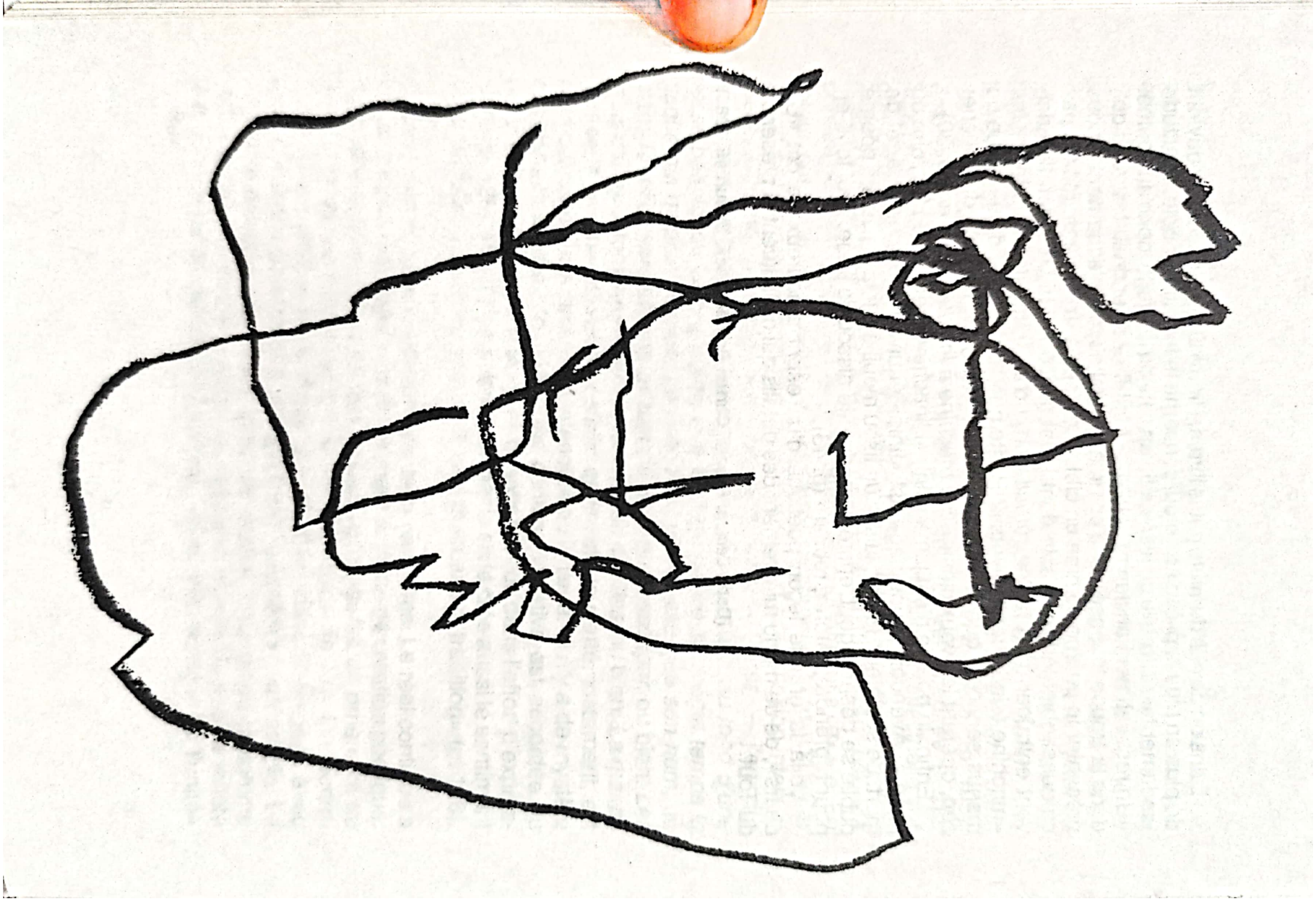
Dans un de ces derniers petits livres, Pierre Oster Soussouev devient de plus en plus explicite en ce qui concerne le travail du poète. L'attitude fondamentale est celle de nier «la fin en soi» du langage, donc du poème. «Un ressentiment ancien m'habite — écrit-il — à l'endroit des gens qui, dans la troupe insensée que commande Jakobson, s'acharnent à nous présenter le poème comme un cible. Le poème, à l'inverse, n'est-il pas ce quasi-objet indiscernable dont la fabrication et la considération doivent entraîner à un rapide *retour...* ou a d'abruptes decouvertes? Une «machine à indiquer l'univers»? Reste que l'outil ne rend guère que de menus services, que le poète atteint rarement à l'habileté du boucher zen, opérant les yeux clos» *(Une machine à indiquer l'univers,* p. 30).

Enfin, le poème n'est jamais fini: «L'inachèvement fonde la gloire du poème. Avancer qu'une page est «finie» équivaut à signer un arrêt de mort. Le sculpteur, le soir, laisse un tissu mouillé sur la glaise. Le poème publié se désagrège. L'encre d'imprimerie dissout la page. Profitons-en pour reprendre, raturer, rebâtir» (p. 43).

Voilà la grande leçon poétique d'un esprit amoureux de cet «Un épars», de ce menu miroitement des détails qui constituent la présence du Tout.

**(Dans *Lectura Poeziei,* Cartea Românească, Bucureşti, 1986)**

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

IRINA MAVRODIN

# FRAGMENTS SUR LA POÉSIE ET LE LANGAGE POÉTIQUE

Rien de plus nécessaire, rien de plus hasardé à la fois, que réfléchir sur le langage de la poésie, et cela parce qu'il est lui-même situé sous l'incidence de ce binôme: hasard-nécessité. Abandonnons-nous donc, nous aussi, à lui, dans ces quelques pages qui suivent (et qui se veulent une telle réflexion), tout en nous demandant si, en fin de compte, nous n'aurons pas la surprise de nous retrouver dans un (d') autre(s) lieu(x).

La poésie est une dimension — peut-être l'une des plus importantes dans la mesure où elle est l'une des plus spécifiques — de l'esprit humain. Tout homme la possède depuis sa naissance, en tant que donnée ontologique, à l'état de virtualité qui n'attend qu'à s'actualiser, qu'à se réaliser. Tous ceux qui lisent de la Littérature — et ici Poésie veut dire suprême Littérature, Littérature dans sa plus haute et aiguë spécificité —, tous ceux qui font de la littérature, plus ou moins bonne, plus ou moins mauvaise, manifestent cette disponibilité, voire cette «inclination», cette «capacité».

Mais il y a des individus qui écrivent de la poésie bien mieux que tels autres, il y a les *grands* poètes. Doit-on en conclure que les autres ne sont pas de vrais, d'authentiques — comme on dit souvent, en général sans penser que dans un tel contexte c'est de l'authenticité de l'écriture qu'il est question et non pas de l'authenticité du «vécu» poétique — poètes? Voilà une question à laquelle il est bien difficile de répondre, au moins dans le contexte de la littérature roumaine, où la critique impose (impos*ait* il y a peu de temps?), avec une autorité parfois quasiment brutale, des hiérarchies incontournables, quoique, comme toute hiérarchie dans ce domaine qui s'y refuse plutôt, plus que discutables, attaquables. Ce faisant, la critique s'avère être l'instrument qui



Scanned with OKEN Scanner

institutionnalise le langage de la poésie, le lit à travers la grille d'une ou de plusieurs conventions sociales, le transforme en un produit que l'on consomme selon des règles et des rites préfabriqués.

Autant dire que le langage poétique existe à trois niveaux: au niveau poïétique, en tant que produit par l'auteur; au niveau de l'œuvre en tant que telle, appréhendée — théoriquement, car en pratique cela n'est jamais possible — dans son immanence absolue, dans sa neutralité et aussi dans ce qu'on pourrait nommer sa «matérialité»; enfin, au niveau pragmatique, dit aussi esthésique ou de la réception, où, par la grâce de la (des) lecture(s) elle s'«accomplit», devenant de virtuelle, réelle. C'est à ce troisième niveau qu'opère la critique, c'est ici que — parfois — on fabrique de toutes pièces un grand nom et un non moins grand succès. Ce travail en quelque sorte alchimique — car l'on transmue le plomb en or — s'avère être surtout la découverte de notre époque, qui sait si bien manipuler les mass-media. Il faudrait peut-être se demander ce que devient le langage de la poésie à travers ce frelatage. Une toute première réponse serait qu'il s'y prête volontiers, vu son caractère par définition ambigu.

Comment peut-on pourtant reconnaître les *grands* poètes,les *vrais,* les *authentiques?* En voilà une autre question, qui restera elle aussi à coup sûr sans réponse.

Ce sont eux peut-être qui inventent de nouvelles structures, de nouvelles écritures, en «révolutionnant» la poésie, celle qui était créée jusqu'à eux. On aurait là un critère, le meilleur, peut-être, mais malheureusement il ne fonctionne pas toujours. Il y a des critiques qui disent que le *grand* poète innove la «vision» de ses prédecesseurs, mais ce concept est encore plus difficile à évaluer sur le mode «objectif» que celui de structure formelle. Mais est-ce qu'on peut parler de «vision» novatrice lorsque l'écriture (la structure formelle) est ancienne?

Le grand poète peut être pourtant «institué» par la conjugaison des facteurs intrinsèques à sa poésie avec des facteurs extrinsèques, qui relèvent de l'«horizon d'attente» d'une communauté (ce processus n'a rien à faire avec le frelatage dont je parlais un peu plus haut). Ces facteurs extrinsèques peuvent avoir une portée énorme et, plus d'une fois, définitive: grâce à eux, la destinée d'une œuvre est à jamais fixée (cette situation joue dans beaucoup de cas dans une littérature comme la nôtre). Ils ne peuvent être éludés, parce qu'ils font partie de la règle du jeu et la théorie littéraire la plus récente les a intégrés toujours davantage, en vertu de l'assertion: la poésie (le langage de la poésie) ne se *réalise* (autrement dit elle ne devient pas réelle, elle reste à l'état de virtualité) que dans et par la lecture.



Scanned with OKEN Scanner

Or, introduire la lecture dans cette équation (mais comment pourrait-on l'en exclure?) équivaut à compliquer au plus haut degré le phénomène, à le transformer — et on trébuche là sur un paradoxe — en une chose encore plus incontrôlable, car une seule poésie, seule dans la matérialité de son texte, devient de la sorte une multiplicité de poésies «créées» par les «auteurs» / les lecteurs qui la lisent et, en tout premier lieu, par ses critiques, en tant qu'«auteurs» doués d'une compétence que les lecteurs «innocents» ne possèdent pas.

En fait, cette question se réduirait à ceci: moi, toi, lui, nous ressentons des impressions *plus* ou *moins* fortes à la lecture d'une poésie, l'intensité de ces impressions variant en fonction de chaque individu. Comment arrive-t-on pourtant à qualifier cette intensité, par l'étiquette *(grand poète, poète mineur,* etc.) admise et charriée par tout le monde? Quel hasard et quelle nécessité entrent dans ce jeu si socialisé, si conventionnel donc, et qui pourtant, à ses origines, était le lieu par excellence où se manifestait l'Être d'Un Seul?

Mais ce Grand Jeu, comment le voit-on du dedans? Ce serait peut-être la véritable Question. Comment le vivent, comment le perçoivent ceux qui *font,* au sens fort du terme, la poésie, à savoir les poètes eux-mêmes? Ceux qui écrivent un texte qui a sa materialité à lui, sa stabilité, son caractère durable, voire définitif, en dépit des lectures multiples qu'il devra (de par son statut spécifique) subir.

Il y a des «témoignages» en quantité, offerts par les poètes — ce sont eux et non pas les critiques qui sont les meilleurs observateurs et théoriciens du phénomène —, sur l'Origine de la Poésie, du Langage poétique. Mais tous ces discours — en fait, tous ces métadiscours — ne peuvent dépasser la modalité phénoménologique et analogique de la description.

Entre eux et l'Être Originaire de la Poésie (du Langage poétique) il y aura toujours un vide, un vide qui se laisse pourtant combler par quelque chose: par le Silence. L'Origine de la Poésie est plongée dans le Silence: voilà tout ce que je peux dire sur elle. Le Poète est celui qui, par sa Poésie (non pas par sa métapoésie, à savoir par ce qu'il dit sur sa Poésie), sait dire le Silence, l'intégrer à son Oeuvre, en faire son Oeuvre, le Silence auroral qui fonde, institue la Poésie.

C'est pourquoi — le crois-je, avec Valéry — la meilleure manière de «faire un commentaire» sur une poésie donnée c'est la reprendre mot par mot («littéralement et dans tous les sens», disait Rimbaud), la réciter en tant que telle, la ré-inventer en tant que Silence qui se met à Parler.

C'est une Impasse — mais une Heureuse Impasse — dont on ne saurait sortir.

Scanned with OKEN Scanner

PIERRE-SYLVAIN FILLIOZAT

# POETICA SANSCRITĂ

S-a recunoscut de mult în Europa bogăţia poeticii sanscrite. Nu-i mai puţin adevărat, însă, că ea este cunoscută doar fragmentar. Există sute de lucrări despre această problemă. Dar foarte multe n-au fost niciodată tipărite.

Istoria poeticii indiene începe odată cu debutul erei creştine. Această disciplină a fost foarte cultivată şi apreciată de oamenii de litere indieni ce i-au cultivat gramatica de mult timp şi care au acordat totdeauna cea mai mare însemnătate studiilor despre cuvânt. Unele din cele mai importante spirite ale Indiei n-au dispreţuit această disciplină: bunăoară Abhinavagupta, marele doctor al şivaismului kaşmirian, a cărui activitate literară se situează în jurul anului 1000, Bhoja, un rege care a domnit în India centrală la începutul secolului XI, Appayya Disita, unul din cei mai mari gânditori din secolul al XVI-lea, Nàgesa, cel mai de seamă savant în gramatică de la începutul secolului al XVIII-lea etc.

Primele speculaţii despre estetică şi poetică, pe care le cunoaştem, apar în două genuri diferite, în tratatele de dramaturgie şi în acelea despre poezie. Există o deosebire foarte marcată între cele două genuri, datorată caracterului original al teatrului indian. Cea mai veche lucrare de dramaturgie pe care o cunoaştem este *Nàtyasasha, Tratat despre teatru* de Bharata. Nu se ştie deloc când a fost redactat tratatul: se poate doar afirma că este anterior secolului V înaintea erei noastre. Despre arta spectacolului descrie totul: dansul, muzica, mimica, costumul, machiajul actorilor şi componenţa literară a acestei artei totale. În ultimul capitol redă un cod pentru redactarea pieselor: el defineşte cu precizie zece genuri, o structură de intrigă cu 64 de părţi, aplicabilă tuturor genurilor; prezintă conversaţiile, situaţiile, tipurile de personaje, expune toată psihologia vechiului teatru sanscrit. În sfârşit, introduce în istoria speculaţiilor estetice ale Indiei noţiunea de *rasa,* de emoţie împărtăşită şi plăcere estetică.

Caracteristicile poetice sunt în epoca veche mult mai specializate, deoarece n-au drept obiect decât textele poeziei sanscrite sau prâkrite, destinate sau nu reprezentării pe scenă. Aşadar nu există speculaţii estetice generale în aceste



Scanned with OKEN Scanner

vechi tratate. Se pomeneşte în ele foarte puţin de *rasa.* Sunt mai ales liste despre ceea ce se cheamă «ornamente». Acest termen de «ornamente» *(alamkăra)* denumeşte în mod obişnuit întreaga disciplină: *alamkarasăstra,* chiar dacă mai târziu va deveni o denumire prea necuprinzătoare. Lucrul cel mai remarcabil ce apare în aceste tratate vechi este fineţea analizei ornamentelor, în mod deosebit grija de a marca ceea ce, în figuri, este subînţeles, un sens secund care se adaugă sau se substituie sensului prim: ceea ce-i literal este furnizat direct prin cuvânt, în opoziţie cu ce înseamnă o dezvoltare a sensului. Un exemplu de fineţe a unei asemenea analize este deosebirea între două varietăţi de comparaţii, una «ivită din cuvânt», cealaltă «ivită din sens». Comparaţia este definită riguros ca o expresie a posedării de către două obiecte ale unei caracteristici comune. De pildă: «Înţeleptul meditând este ca un eleşteu unde peştii au adormit» *(Kălidása).* Cuvântul «ca» exprimă faptul că există o trăsătură comună pentru înţelept şi eleşteu, adică imobilitatea, în acelaşi timp exterioară şi interioară: la înţelept, agitaţia dorinţelor a încetat: în eleşteu, nu mai există nici măcar agitaţia peştilor. Trăsătura comună este exprimată direct prin cuvântul «ca»; cunoaşterea rezultă direct din cuvânt: înseamnă comparaţia «ivită din cuvânt». Dimpotrivă, dacă se zice «înţeleptul este asemenea eleşteului», prima cunoaştere pe care cuvântul «asemenea» o trezeşte în spiritul nostru este aceea a două similarităţi între două obiecte. Or, similaritatea şi posesia unei trăsături comune nu sunt acelaşi lucru. Similaritatea este o calitate care-i consecinţa proprietăţii de a poseda o trăsătură comună. Deci, cuvântul «asemenea» nu oferă direct cunoaşterea posedării unei trăsături comune. Ea oferă direct cunoaşterea consecinţei şi, de la această cunoaştere a consecinţei, urcăm la aceea a antecedentului. Posesia trăsăturii comune este, în acest exemplu, exprimată indirect. Avem aici varietatea comparaţiei zisă «ivită din sens».

Teoreticienii indieni au acordat mult interes căutării originii sensurilor, rânduind apariţia lor în spirit, deosebind care este partea textului şi a cititorului, ce este literal şi ce-i înţeles. Această căutare a condus repede la celebra teorie *dhvani,* adică a sugestiei poetice, teorie definită în secolul X. Noţiunile *rasa* şi *dhvani,* deşi trebuie să fi luat naştere în medii deosebite, au fost ulterior asociate în diverse sinteze, atât de bine, încât în secolele X-XI se observă o mai puţină specializare în tratate. Din secolele XIII şi XIV se cunosc un mare număr de tratate despre poetică, ce şi-au anexat partea literară a dramaturgiei. Cele trei părţi principale componente sunt consacrate succesiv lui *dhvani,* lui *rasa* şi ornamentelor. Ideea de *dhvani,* a unei sugestii poetice, a unei funcţii poetice a cuvântului, s-au ivit — am spus-o — în cercetările despre fenomenele specifice expresiei verbale.

Bhartrhari (aproximativ secolul V) este considerat ca unul din creatorii teoriei *dhvani.* Este greu de stabilit ce au împrumutat de la el teoreticienii poeziei. Bhartrhari a preconizat ideea unei cunoaşteri lăuntrice printr-un «cuvânt interior», o formă de cuvânt alta decât forma grosolană a sunetului perceput de auz. Această formă internă, lăuntrică a cuvântului, care se numeşte *sphota,* dormitează şi se trezeşte prin percepţia formei grosolane. Înţelelegerea prin cuvânt este aşadar o operaţie în cursul căreia sunetul auzit se manifestă prin *sphota,* care face să se înţeleagă sensul. Ideea de manifestare *(abhioyakti)* înseamnă



Scanned with OKEN Scanner

aici cu precizie ivirea a ceva care există dinainte, dar se afla în umbră. Ea se opune ideii de producere, apariţia unui lucru ce încă nu există. Ideea de cunoaştere lăuntrică, prin manifestarea a ceea ce este posedat, dar ascuns, se exprimă prin cuvântul *pratibhă* — «iluminare». Prin ele se restabileşte în primul rând legătura cu savanţii care s-au ocupat de gramatică.

Termenul *dhvani* înseamnă literal «rezonanţă». În poetică, el este rezervat ideii unei rezonanţe a sensului cuvântului, a unui efect asupra psihismului autorului, efect mai extins decît simpla comprehensiune a sensului direct. Se compară această rezonanţă cu aceea a unui clopot al cărui sunet iniţial se prelungeşte în armonii. Termenul *dhvani* indică aşadar tot ceea ce un text poate sugera. Teoreticienii lui *dhvani* prezintă experienţa spectatorului la teatru drept modelul acestei aprehensiuni practice a sensului frazei. Fraza textului este prezentată de unii ca unitate de la care se porneşte pentru a se manifesta *rasa,* în mod cu totul spontan, fără să existe nici o reflexie, nici analiza participării spectatorului. În acest sens, cunoaşterea acestei *rasa*, experienţă estetică, este o *pratibhă*. Teoreticienii poeziei au mers poate mai departe decât Bhartrhani. Ei vorbesc de *pratibhă* pentru cititorul care înţelege şi pentru poetul care concepe. Şi ei fac din *pratibhă* o calitate, o facultate excepţională a cititorului sau poetului. Există spectatori insensibili prin natura lor. *Pratibhă* este deci calitatea cititorului sensibil la poezie. La poet, este facultatea creatoare, inspiraţia, geniul. Concepută ca *pratibhă,* creaţia este o facultate naturală, un instinct; poetul este poet prin firea lui.

Aceste noţiuni — manifestare, iluminare — au devenit cele mai caracteristice pentru poetica indiană. Teoreticienii le includ într-o teorie generală a cuvântului, originală, dar care împrumută evident un număr de noţiuni de la alte şcoli: a logicienilor, a gramaticienilor etc. Acest raport se defineşte în mod general prin cuvântul *vrtti,* ce înseamnă literal «a fi în». Pentru a spune că un cuvânt are un anumit sens, se afirmă în sanscrită «acest cuvânt este în sensul anume». Trebuie menţionat, în această analiză a cunoaşterii prin cuvânt, locul însemnat acordat unui factor: psihismul subiectului auditor. Acest auditor nu este necesarmente total pasiv, el nu-i un simplu receptor al unui raport cuvânt-sens fixat dinainte şi exterior lui. Cunoaşterea ce o va obţine pornind de la un cuvânt va fi funcţia raportului, aşa cum psihismul său este gata să-l socotească drept obiect. Se va vedea că sensibilitatea şi cultura auditorului sunt considerate ca un factor fundamental al comprehensiunii poetice, al apariţiei lui *rasa.*

Cunoaşterea prin cuvânt nu se explică aşadar numai printr-un raport simplu şi fixat dinainte în afară de subiecte între un cuvânt şi un sens. În primul rând, teoreticienii lui *dhvani* numără trei *vrtti* diferite, după cum există relaţie directă sau indirectă între cuvânt şi sens, sau relaţia este operată printr-un *samskăra,* iradiere a psihismului subiectului.

Primul *vrtti* indică raportul cel mai imediat şi mai constant între cuvânt şi sens. El este denumit *abhidhă* «act de a denumi», sau *săkti,* literal «putere», adică putere expresivă. Această relaţie a cuvântului şi sensului se socoteşte că este întemeiată pe o convenţie zisă de origină divină sau fără început, având o sursă imemorială.



Scanned with OKEN Scanner

Al doilea *vrtti* indică un raport indirect. Este denumit *lakşanā*, ceea ce se traduce adesea prin «figuraţie, implicare, expresie indirectă». Este precis definită ca ceea ce face să auzi un sens, când primul sens este inaplicabil în context. Prin *lakşanā* se înţelege deci un sens care nu este menţionat expres, ceea ce-i expres formulat nefiind acceptat. Se refuză un dat şi se alege un element nou. Pentru a exista *lakşanā*, trebuie ca sensul prim să fie inaplicabil textului. Poetul poate fi responsabil pentru aceasta. În realitate, i se întîmplă să pună un termen lângă altul, să transfere unui termen natura altuia, astfel încât să facă această aplicare imposibilă. Se disting două forme ale acestui transfer. Mai întâi poate fi un adaos *(āropa)* al unui termen la un altul, adaos ce oferă cei doi termeni ai cunoaşterii. Poetul realizează bucuros acest adaos şi nu ascunde că o face. De pildă, poetul Bharavi (secolul VI) descrie căderea nopţii astfel: «Obscuritatea unge trupurile, pentru a mă exprima astfel, iar cerul parcă face să plouă cu colir negru...».El adaugă acţiunea de a nu se folosi de un unguent cu aceea de a-l întinde pe ceva. Astfel lasă să se vadă că face această adăugare când afirmă: «uns pentru a mă exprima astfel», expresie arătând că atribuirea acţiunii de a unge cu obscuritatea prezintă un caracter ipotetic. Într-o altă formă de transfer, poetul declară că identifică un obiect ca fiind un altul. El adaugă pe unul altuia, dar nu se ascunde că o face. Afirmă că nu oferă decât unul singur cunoaşterii, ca atunci când se determină identitatea reală a unui obiect. Astfel, în «Un lotus strălucitor acolo unde nu era apă; pe el doi nuferi întunecaţi: toţi trei pe o liană de aur [...] ce de minunăţii!»: un chip este identificat ca fiind un lotus, cei doi ochi fiind nuferi, iar trupul o liană. Exclamaţia ce indică mirarea presupune că identificarea acestor obiecte este definitivă. Căci nu ne vom mai mira că lotusul creşte nu din apă, bunăoară, decât că am admis dinainte identificarea ca lotus. Prin această exclamaţie, poetul ascunde adaosul făcut şi pretinde că prezintă o realitate. Aceste două noţiuni adăugate pe cale de a se făuri *(āropa)* şi de determinare a unei identităţi *(adhyavasāya)* au fost noţiunile cele mai folosite în analiza numeroaselor figuri sau ornamente. Ele au un interes, îndeosebi pentru că reprezintă un act al poetului.

Primele două *vrtti* sunt denumite funcţii ale cuvântului, deoarece termenul este necesar pentru ca ele să se exercite. A treia este o funcţie a cuvântului, a sensului şi a tuturor altor factori, muzică, mimică etc. Totul, la spectacolul teatral, poate fi sugestiv. Totul, într-un text, poate fi *dhvani,* sunetul cuvintelor la fel ca şi sensul lor.

Noţiunea de *dhvani* n-a fost acceptată de toţi teoreticienii poeziei. Ea a fost foarte criticată de specialiştii altor discipline, mai ales de logicieni. Unii au vrut să includă *dhvani* în *śakti,* puterea de expresie directă. Li s-a răspuns că *śakti* aparţine doar cuvântului, în timp ce *dhvani* este înfăptuirea cuvântului, sensului, şi chiar altceva decît limbajul. Sensul sugerat ar fi obţinut printr-o simplă deducţie logică plecând de la primul sens. Voinţa poetului este altceva decât intenţia unui vorbitor obişnuit. Teoreticienii lui *dhvani* au menţinut aşadar specificitatea noţiunii de sugestie şi au refuzat s-o reducă la orice mecanism logic sau lingvistic obişnuit. Dimpotrivă, ei au anexat adesea noţiunea de *tātparya,* făcând din sensul ivit din intenţie un caz cu totul particular al lui *dhvani.* Cu toate împotrivirile, teoria



Scanned with OKEN Scanner

lui *dhvani* a triumfat în istoria poeticii sanscrite şi, după câte ştim, pare admisă de cei mai mulţi.

Odată demonstrată existenţa unei funcţii poetice originale, teoreticienii o analizează din punctul de vedere al mecanismului operaţiei şi al obiectului ce-l produce. Într-o primă distincţie, ei disociază *dhvani* ivit dintr-o figuraţie *(lakşanā)* de toate celelalte varietăţi. Am văzut mai înainte un exemplu de sens sugerat cu prilejul unei *lakşaṇā*. Caracteristica acestei *dhvani* este că sensul direct nu-i aparţine autorului. În «Cătunul de pe Gange», sensul fluviului nu este acela pe care autorul doreşte să-l numească. Şi s-a văzut că auditoriul refuză acest sens, spre a căuta sensul dorit de autor, adică acela al unui ţinut caracteristic prin puritate etc. Acest tip de *dhvani,* unde sensul direct nu înseamnă intenţia autorului, este subdivizat în două varietăţi, după cum sensul direct este transferat altui sens sau complet ascuns. În exemplul citat mai sus, obiectul la care se referă direct cuvântul «Gange» este cursul de apă, iar obiectul finalmente denumit, pământul. Sensul voit de autor înlocuieşte deci total sensul prim. Într-un alt exemplu clasic de *lakşanā,* «lăncile pătrund», sensul voit de autor este acela de purtători de lance; obiectul denumit anume, lănciile, rămâne asociat până la sfârşit celui ce le poartă. În acest caz, primul sens se zice că este transferat în sensul secund.

Toate celelalte varietăţi de *dhvani* sunt bazate pe expresia directă, pe *saktí.* Caracteristica lor este că sensul direct vizează un alt sens, acela pe care autorul vrea să-l facă auzit. Autorul numeşte un lucru pentru a face auzit un altul la care primul conduce în mod firesc. În acest *dhvani,* sensul prim nu e «refuzat», dar este un mijloc de acces la sensul vizat. Acest *dhvani* este subdivizat în două varietăţi, după cum succesiunea sensului sugerat sensului direct este perceptibilă sau nu. Distincţia este făcută pentru a separa sugestia de o idee a sugestiei unei emoţii. Când menţionarea unui fapt e evidentă în spiritul auditoriului, cunoaşterea celuilalt fapt, succesiunea apariţiei celor două cunoaşteri este perceptibilă, cu atât mai mult cu cât se poate plasa o legătură logică între cele două fapte înţelese. Dimpotrivă, când menţionarea unui lucru provoacă la un auditoriu o stare emoţională, o participare, o plăcere estetică, — tot ce constituie *rasa,* — succesiunea cunoaşterii sensului direct şi a stării particulare a psihismului nu este clar perceptibilă. Nu există legătura logică. Nu e o idee schemă. Este o stare psihică spontană, provocată instantaneu de o cunoaştere. Teoreticienii lui *dhvani* ilustrează această distincţie comparând *dhvani* cu o succesiune perceptibilă, cu rezonanţa unui clopot şi degajarea de armonii succesive, iar *dhvani* cu succesiunea imperceptibilă, cu lumina unei lămpi ce este aprinsă. Lampa, când este aprinsă, se vede ea însăşi şi luminează tot ce o înconjoară. Nu se sesizează o succesiune între perceperea lămpii şi perceperea a ceea ce ea luminează. La fel *dhvani,* cuvântul ce sugerează, exprimă sensul său şi în acelaşi timp emoţionează.

Aceste distincţii stau la baza unei clasificări a varietăţilor lui *dhvani,* pe care teoreticienii au dezvoltat-o excesiv cu ajutorul altor criterii de caracter mai formal, sau după diversele tipuri posibile de obiecte sugerate, lucru sau ornament etc. Unii ajung la un total de 10.404 varietăţi. Revenind la definiţia lui *dhvani,* vom aminti un termen pe care aproape toţi teoreticienii îl folosesc, termenul *pratibhă.*



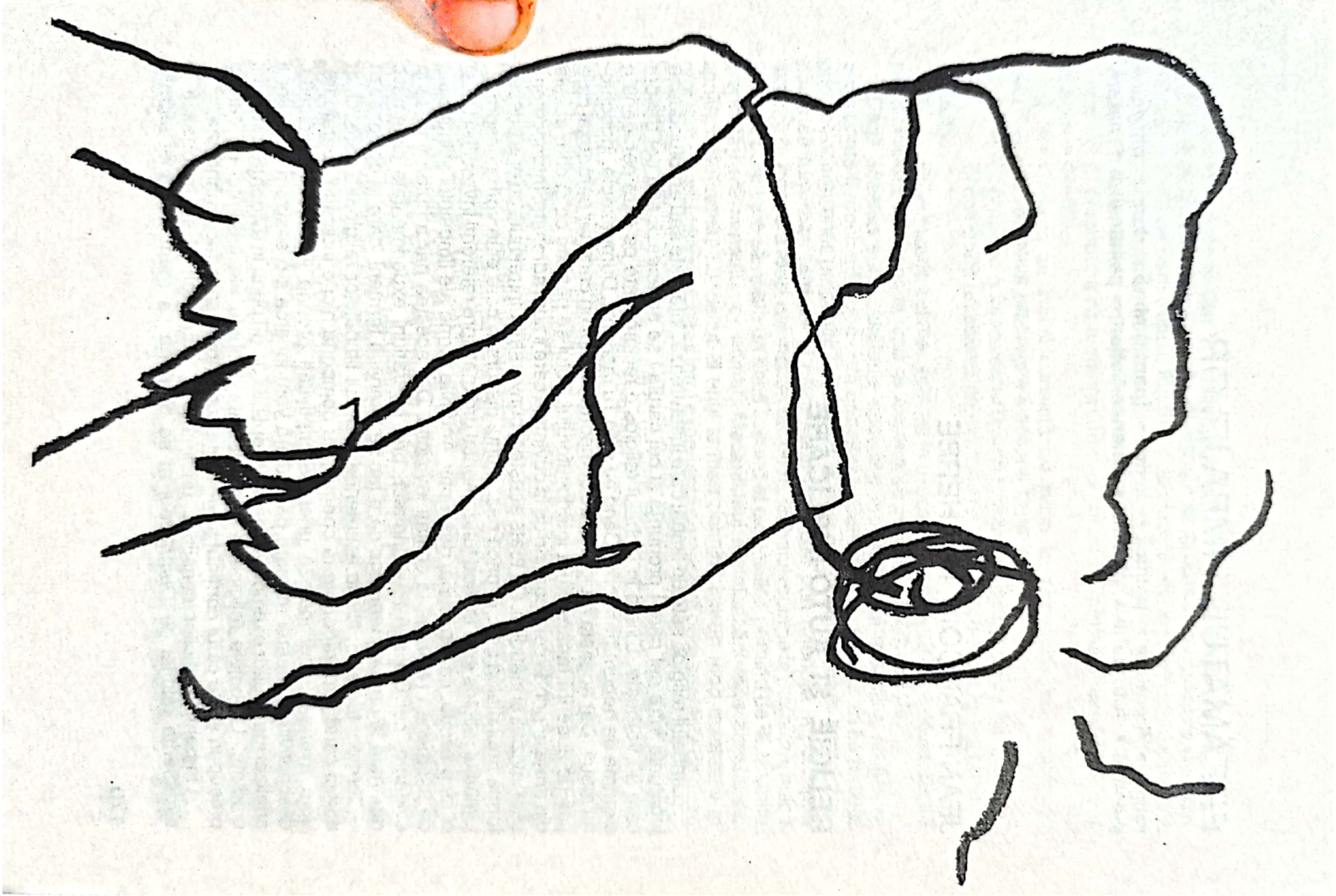
Scanned with OKEN Scanner

Manifestarea în spiritul lectorului este o *samskăra,* o năzuinţă a psihismului său, trezită de această virtute de iluminare spontană. Am văzut că *pratibhă* înseamnă virtute de iluminare spontană. Am văzut că *pratibhă* înseamnă o calitate particulară, o putere a poetului creator şi a cititorului sensibil. Aşadar, nu există *dhvani* decât pentru un astfel de cititor. Toată lumea accede la sensul direct. Nu accede la *dhvani* decât acela al cărui psihism este gata să-l primească prin cultura şi sensibilitatea sa. Aceste două noţiuni de cultură şi sensibilitate sunt bine evocate de teoreticienii indieni când vorbesc de calitatea particulară a poetului sau a cititorului. Sanscrita este limba unor oameni de litere rafinaţi şi care se învaţă doar la şcoala acestora. Cunoaşterea sanscritei, aşadar, merge mână în mână cu o cunoaştere a unei bogate scolastici în care gramatica ocupă un loc de seamă. Orice om de litere sanscrit va avea o conştiinţă gramaticală şi logică a limbii sale foarte avansată. Cultura de care vorbesc teoreticienii este o cultură erudită, vasta cunoaştere a literaturii universale şi conştiinţa subtilă a tuturor formelor şi posibilităţilor de gîndire şi expresie. Sensibilitatea de care pomenesc este aptitudinea de a împărtăşi un sentiment, o emoţie, de a participa la un spectacol teatral, la viaţa personajelor, nevoia de a avea «aceeaşi inimă» ca şi eroul reprezentat, pentru a relua expresia consacrată de care se servesc, inima fiind în India lăcaşul în acelaşi timp al gândirii şi al sentimentelor. Poezie a oamenilor cultivaţi adresată oamenilor cultivaţi, poezia sanscrită este adesea dificilă şi voluntar dificilă. Autorul caută să întârzie înţelegerea, să suscite cel mai puternic *dhvani.* Cititorului cultivat îi place ca textul să reziste înţelegerii sale, deoarece în bucuria ce îi este prilejuită prin citirea textului se manifestă cultura pe care s-a străduit să şi-o însuşească. Această poezie nu poate deci să fie apreciată decât datorită unei culturi câştigate şi care este deosebit de greu accesibilă pentru occidentatul de astăzi.

**(Din *La traversée des Signes*, Seuil, 1975)**

*În româneşte de ALEXANDRU BACIU*

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

# FREĂMATUL LIMBAJELOR

**religie • literatură • politică • teatru • (panto)mimă • dans • muzică • plastică • fotografie • cinema • science-fiction • psihanaliză • natură**

JEAN-FRANÇOIS MALHERBE

## RELIGIE ŞI AUTO-IMPLICARE

Limbajul religios este un limbaj care instaurează, întăreşte sau aprofundează legăturile între cel care-l pronunţă şi cel căruia i se adresează sau cel despre care se vorbeşte. Există în limbajul religios o reciprocitate pe care persoana o exprimă de nenumărate ori: «Când eu strig Tu răspunzi, Dumnezeule, judecătorul meu». Dar această reciprocitate comportă de fapt un caracter paradoxal care ţine de absenţa (aparentă) a interlocutorului. Totul se petrece ca şi cum acesta din urmă ar prinde corp pornind de la cuvintele care îi sunt adresate. Interlocutorul este invizibil şi inaudibil. Cu toate acestea, conversaţia întreţinută cu el ia adesea forma unui dialog sau, în orice caz, a unui discurs în care este vorba despre el. Limbajul religios este în mod fundamental ordonat spre referenţi invizibili şi totuşi el se prezintă ca un limbaj descriptiv. Anumite forme ale limbajului ştiinţific fac de asemenea referinţă la entităţi invizibile. Dar acestea par a putea fi puse în evidenţă, cel puţin în mod indirect, prin operaţiuni experimentale sistematic raportate la operaţii teoretice care fac să intervină termeni care le desemnează — termeni teoretici. Nimic asemenea în cazul limbajelor religioase care, chiar atunci când sunt raportate la operaţii, nu comportă nici o indicaţie operatoare. Vom avansa astfel ipoteza unei descriptivităţi proprie limbajelor religioase, descriptivitate a cărei mişcare particulară vom încerca s-o sesizăm cu ajutorul analizei mai multor exemple ce par susceptibile de a-i pune în evidenţă principiul: credinţa. Limbajele religioase sunt, de fapt, limbaje ale credinţei pe care o presupun şi ale cărui conţinut şi virtualităţi contribuie să le facă manifeste.

Limbajul misticilor constituie un limbaj al mărturiei; el se raportează la experienţa relaţiei cu *Dumnezeu;* el se propune ca martor al unei afirmări



Scanned with OKEN Scanner

particulare a *credinţei.* Dar în măsura însăşi în care acest limbaj se raportează la o experienţă, el se propune ca descriptiv: el încearcă să caracterizeze, prin mijloace proprii pe care trebuie tocmai să le elucidăm, o realitate trăită care are modul ei propriu de obiectivitate. J. Ladrière specifică după cum urmează raportul acestui tip de limbaj cu experienţa:

1. — El presupune că *credinţa* Crezului conferă experienţei descrise structurarea ei internă.

2. — Crearea sa însăşi consistă nu într-o simplă relaţie cu experienţa descrisă, ci o veritabilă *prelungire* a acestei experienţe.

3. — El propune o *interpretare* uneori foarte profundă a credinţei.

4. — El comportă un aspect de *mărturie* relativ la experienţa însăşi pe care o atestă.

5. — El se înscrie cel mai adesea în mişcarea unei *pedagogii* destinată să permită altora un acces la tipul de experienţă pe care îl mărturiseşte.

Dacă acestea sunt trăsăturile specifice ale limbajului misticilor, problema pusă poate fi precizată după cum urmează: «Cum este cu putinţă să fie redată, prin mijlocirea unor propoziţii inteligibile, o experienţă pentru care limbajul nu poate să furnizeze termeni al căror sens ar fi fixat prin referinţă la percepţia externă?» Pentru a reuşi asemenea descrieri, limbajul recurge la metaforă, adică la un uz care face să apară un sens secund al expresiilor, pornind de la anumite proprietăţi ale sensului lor primar. Mecanismul metaforizării este acesta: ne sprijinim pe sensul cunoscut al unui termen definibil într-un mod ostentativ şi profităm de anumite similarităţi între experienţa perceptivă care serveşte de bază definiţiilor ostentative şi experienţa interioară, pentru *a răsturna valoarea* termenului respectiv şi a-l încărca astfel cu un sens nou propriu exprimării experienţei pe care e vorba s-o ateste. Dacă limbajul misticilor are capacitatea de a descrie experienţe puţin obişnuite, ba chiar extraordinare, aceasta se datoreşte proprietăţii cu totul generale a limbajului a cărui forţă, în acelaşi timp cea mai specifică şi cea mai stranie, este aceea de a construi experienţa însăşi ca posibilă. Limbajul este, de fapt, «o forţă autonomă de construcţie»: atunci când el este utilizat metaforic, frazele enunţate reuşesc nu numai să arunce o punte între două regiuni ale experienţei deja recunoscute pentru valoarea lor proprie; «ele dau formă virtuală unei experienţe care nu trebuie în mod necesar să fi fost realizată de către cel ce le aude sau le citeşte, pornind de la ceea ce el a receptat deja şi a înţeles». Pentru că limbajul nu numai că comportă un caracter dinamic în stare să-l angajeze pe ascultător sau pe cititor în mişcarea pe care încearcă s-o ateste, dar, mai mult, graţie forţei sale poetice, el poate să evoce necunoscutul şi să-l facă prezent: «Limbajul cheamă realitatea pe care o descrie şi astfel face vizibil, în cercul pur inteligibil al vorbirii, ceea ce nici simţurile, nici sentimentul, nici chiar gândirea conceptuală nu sunt în stare să perceapă». Forţa poetică a limbajului, s-a văzut, ţine de posibilitatea metaforei. Jean Ladrière propune un exemplu al acestui proces numit de el simbolizare, prin care, graţie jocului inedit de apropieri şi opoziţii, un grup de termeni acţionează reciproc pentru a indica trăsăturile specifice ale unei experienţe ireductibile:

Să luăm începutul poemului lui Ioan al Crucii, *Flacără vie: «Oh, llama de amor viva/que tiernamente hieres de mi alma en el màs profundo centro!...».* Fără a



Scanned with OKEN Scanner

încerca să facem aici o analiză a acestui text complex, să reţinem doar intervenţia unor termeni ca «flacără», «iubire», «suflet» şi «centru». Contactul se organizează în jurul termenului «suflet», care indică registrul în care ne aflăm. Termenul «centru» (împrumutat din vocabularul formelor spaţiale), «flacără» (al cărui sens prim trimite la fenomenul fizic al combustiunii) şi «iubire» (împrumutat din registrul sentimentului) acţionează între ei, reciproc, sub impulsul termenului «suflet», pentru a produce un sens inedit şi a evoca experienţa interioară a graţiei care transformă.

Aşadar, prin contribuţia a doi factori, poate să apară sensul secund: trebuiesc reunite totodată anticiparea dimensiunii inedite şi structurarea sensului cunoscut pentru ca astfel să apară o structurare inedită. Dar cum această prezumţie a dimensiunii inedite nu e dată ea însăşi decât în termenii care permit s-o articulăm, trebuie să spunem că aceşti termeni conţin ei înşişi indicaţia propriei lor transgresiuni semantice: cel care sesizează o metaforă ca metaforă percepe ceea ce este vizat înţelegând sensul prim al metaforei.

Aceste remarce sugerează o conexiune strânsă între experienţă şi expresie: expresia experienţei participă la virtutea experienţei. Pentru a preciza acest mod specific de efectuare, este util să ne bazăm pe teoria actelor de limbaj.

Descrierea care se realizează în limbajul misticilor nu rămâne exterioară faţă de ceea ce a fost trăit. Există totodată distanţă şi conexiune între experienţă şi expresie. Categoriile precizate de Donald Evans în legătură cu enunţurile auto-implicative, angajamente şi conduite, permit să dăm socoteală de efectivitatea proprie limbajului misticilor. În formele auto-implicative ale limbajului, locutorul declară, de fapt, chiar dacă numai implicit, că îşi asumă faţă de altul o atitudine particulară sau că se angajează într-o obligaţie privind actele sale viitoare. Printr-un asemenea act de limbaj, locutorul se află angajat în subiectivitatea sa, ajunge să opereze asupra lui însuşi şi, în consecinţă, contribuie a se forma pe sine însuşi. Limbajul misticilor ţine în mod evident de categoria limbajului auto-implicativ. În măsura în care acesta este un limbaj al credinţei, el presupune mărturisirea credinţei a cărei formulare paradigmatică începe cu «Cred...» Actul de limbaj care traduce această formulă, remarcă J. Ladrière, este totodată «un *act de expresie* (el evidenţiază starea interioară trăită a credinţei), un *act de angajament* (prin care credinciosul ratifică ceea ce este propus prin *Crez* şi se angajează în privinţa a tot ceea ce acesta implică), şi un *act de tipul «conduitei»* (prin care credinciosul îşi exprimă încrederea în Dumnezeu, mântuitor şi sanctificator, prin care el recunoaşte de asemenea Biserica drept loc în care se produce mântuirea şi sanctificarea sa)». Comiţând un astfel de act de limbaj, credinciosul se pătrunde el însuşi de ceea ce evocă, el se pretează la operaţia mântuitoare care face obiectul proclamaţiei sale, el atestă eficacitatea unei acţiuni transformatoare în el însuşi. «Actul consistă în a face ca ceea ce el însuşi proclamă să se petreacă efectiv în el; în acest sens, se poate spune, notează J. Ladrière, că actul de credinţă este efectuarea conţinutului său».

Circularitatea care se indică în felul acesta, transgresiunea metaforică instaurând o dimensiune inedită a sensului accesibil numai credinţei pe care o întăreşte şi o exprimă, arată contribuţia proprie a limbajului la experienţa însăşi. Limbajul furnizează experienţei o armătură care o structurează sprijinind-o pe o articulaţie



Scanned with OKEN Scanner

discursivă. Dar survenirea experienţei în discursul care o întăreşte o face comunicabilă: accesul la cuvânt îl detaşează pe vorbitor de individualitatea experienţei sale şi îi oferă acesteia un spaţiu de universalizare: iată în ce consistă adevărata contribuţie a limbajului la experienţă. Prin caracterul său anticipator, limbajul permite accesul la experienţe inedite: aprofundarea spirituală a vorbitorului însuşi care va avea acces la forme şi mai elevate ale experienţei sale; învăţarea, iniţierea altora care vor putea să descopere forme de experienţă care le erau până atunci necunoscute. Este aspectul perlocuţionar al limbajelor credinţei.

Descrierea propusă de limbajul misticilor nu este de un asemenea tip încât să poată fi verificată printr-o investigaţie de ordin empiric. Ea nu are valoare decât prin propria sa autoritate. Dar chestiunea care se pune atunci este aceea a credibilităţii mărturiei pe care o cuprinde. «Propriu actului de a mărturisi este faptul de a fi garantul adevărului pe care-l anunţă, dar atunci când el are ca vehicul limbajul, trebuie neapărat ca acesta să poarte în el un fel de urmă a acestei forţe care-l atestă». S-ar putea sugera că limbajul misticilor se impune în măsura în care coerenţa sa, originalitatea sa, intensitatea sa apar ca fiind hrănite de un fel de necesitate interioară. Dar a ne rezuma la un asemenea criteriu, la drept vorbind foarte subiectiv, înseamnă a izola limbajul în care se înscrie. Iar în cazul limbajelor credinţei, acesta e necesarmente înscris simultan în tradiţie şi în viaţa concretă a autorului mistic şi a cititorilor sau ascultătorilor săi.

Mărturia unui mistic apare ca veridică nu numai în virtutea forţei sale creatoare, la nivelul propriului limbaj, ci şi în virtutea coerenţei sale cu ceea ce atestă tradiţia (care relatează experienţe similare şi transmite de asemenea mărturia credinţei Bisericii şi a practicii sale), şi cu viaţa concretă, operele, celui care e martor. Aceste două condiţii din urmă, scrie J. Ladrière, sunt indispensabile: limbajul singur n-ar furniza o garanţie de credibilitate pe deplin satisfăcătoare.

Se cuvine totuşi să remarcăm că tradiţia însăşi se exprimă prin mijlocirea limbajului. Medierea limbajului intervine aşadar şi ea în criteriile exterioare de credibilitate, cu atât mai mult cu cât conformitatea operelor şi mărturiei nu se va putea nici ea verifica, la rândul ei, decât în dimensiunea limbajului. Aceasta înseamnă, în definitiv, că, pentru a fi înţeles, limbajul misticilor presupune, ca orice formă de limbaj religios, o profundă afinitate între vorbitor şi cel căruia acesta se adresează.

Consideraţiile de mai sus, care privesc în primul rând limbajul misticilor, par să poată fi extinse la alte forme ale limbajului religios al căror raport cu experienţa credinţei este mai puţin original dar la fel de esenţial. Dacă luăm, de exemplu, limbajul liturgic, vom găsi acţionând şi în el un proces de metaforizare dezvoltându-se în contextul unei utilizări auto-implicative a limbajului, utilizare legată hotărât de tradiţie şi de viaţa concretă a unei comunităţi. Totuşi, specificitatea limbajului liturgic e vizibilă mai ales în tipul de performativitate pe care o solicită, mai mult decât în recursul la o descriptivitate proprie (cu toate că nici această dimensiune nu e exclusă din limbajul liturgic).

Jean Ladrière recunoaşte limbajului liturgic o întreită performativitate: aceea a unei inducţii existenţiale, aceea a unei instituţii şi aceea a unei prezentificări.



Scanned with OKEN Scanner

Prin «inducţie existenţială» el înţelege «o operaţie prin care o formă expresivă trezeşte în cel care şi-o asumă o anumită dispoziţie afectivă ce deschide existenţa spre un câmp specific de realitate». Se recunoaşte aici dimensiunea perlocuţionară a auto-implicării deja evidenţiate în cazul limbajului misticilor. Dar chestiunea care se pune e aceea de a şti cum poate funcţiona limbajul pentru a produce un atare efect.

Limbajul liturgic pare a face uz decisiv de pronumele personale. Acestea, cel puţin majoritatea formelor lor, nu funcţionează nici ca termeni predicativi, nici ca termeni referenţiali. Ele servesc la marcarea, în actele de limbaj, a locului vorbitorului şi al celuia căruia se adresează. [...] Pe de altă parte, cel căruia ne adresăm este cel mai adesea indicat printr-un «Tu», pe care formulele liturgice îl designează în acelaşi timp prin «Tatăl nostru» sau «Domnul». E vorba aici de operaţia de prezentificare.

De altfel, limbajul liturgic recurge la anumite forme verbale imperative: «să ne rugăm», «să mulţumim»..., care exprimă acte ilocuţionare presupunând anumite atitudini, precum încrederea, gratitudinea şi veneraţia.

Aceste atitudini, remarcă J. Ladrière, purced din momentul în care, în virtutea enunţării frazei, actul corespunzător este îndeplinit. Verbul performativ nu e o simplă descriere a atitudinii pe care o presupune enunţarea sa, funcţia lui nu este aceea de a semnala existenţa acestei atitudini; el constituie, ca să zicem aşa, atitudinea însăşi, el o face să existe într-un mod efectiv graţie actului ilocuţionar care susţine enunţarea sa.

Aceste indicaţii îngăduie să definim felul în care limbajul liturgic induce o formă de existenţă particulară.

«Prin intermediul lui „Noi", membrii Comunităţii liturgice îşi asumă anumite acte ilocuţionare şi se îmbracă, spre a vorbi astfel, în atitudini pe care acestea le presupun. Pe de altă parte, ei îşi iau ca interlocutor chiar Pe Cel ce le vorbeşte în textele pe care liturghia le reia şi pe care le designează termenii de invocare precum „Doamne" sau „Tată ceresc". Atitudinile contribuie să acorde acestor termeni sensul lor, şi, invers, prin conotaţiile ce le sunt proprii, aceşti termeni specifică răsunetul atitudinilor. Or, aceste atitudini formează un sistem; ele se întăresc una pe alta şi configurează, prin chiar întâlnirea lor, o dispoziţie fundamentală care, tocmai în măsura în care e o dispoziţie, este de ordinul afectivităţii, nu al reprezentării.

Aşadar, limbajul liturgic induce la vorbitor o dispoziţie capabilă să-l acorde pe acesta cu realitatea însăşi pe care limbajul o face prezentă. De asemenea, această pregătire a vorbitorului nu se poate efectua decât dacă el este în prealabil disponibil pentru acest acord în care domeniul misterului devine prezent pentru cei ce iau parte la el.

Uzajul liturgic al lui «noi» arată foarte bine că limbajul liturgic e o instituţie a cărei virtute este aceea de a instaura o comunitate între cei care participă la acest «noi». Comunitatea apare numai odată cu întâlnirea liturgică a vorbitorilor ce-şi asumă împreună angajamentele pe care ei înşişi le celebrează.

Limbajul nu este expresia unei comunităţi care s-ar fi constituit înaintea lui şi în afara lui; el nu este nici descrierea a ceea ce ar fi o asemenea comunitate. El este locul în care şi instrumentul prin care comunitatea se constituie; în măsura în care el oferă tuturor participanţilor, în calitatea lor de colocutori, posibilitatea



Scanned with OKEN Scanner

de a-şi asuma aceleaşi acte, el stabileşte între ei această reciprocitate operantă constituind realitatea unei comunităţi.

Dar de fapt, comunitatea care pronunţă cuvintele liturgice şi capătă din partea lor propria sa coeziune, nu este decât o celulă a unei comunităţi mai vaste ce se edifică tocmai prin însuşi actul liturgic. «Numai prin participare la cina liturgică, în care Christos îşi oferă corpul Său ca hrană, participanţii sunt primiţi de către El şi devin astfel într-adevăr membrele Corpului Său». Această realitate ultimă nu mai este de ordinul limbajului, dar ea e semnificată de el în virtutea aspectului cel mai fundamental al performativităţii limbajului liturgic: *prezentificarea.*

Prin actele pe care le determină, limbajul liturgic face prezentă o realitate a mântuirii a cărei efectivitate participanţii şi-o asumă în chiar viaţa lor. Limbajul liturgic nu face prezentă această realitate la fel cum ar face limbajul descriptiv când ne face să vedem lucrurile despre care vorbeşte; numai acordându-i operativitatea însăşi a actelor care îl constituie, limbajul liturgic face ca acea comunitate pe care o celebrază să fie operantă. Această prezentificare, evident, nu se poate înţelege decât presupunând credinţa pe care o pune în mişcare. Căci credinţa dă adevăratul sens lui «Tu», marcând spaţiul celui cu care vorbim, ea face din *Crez* «proclamaţia realităţii la care ea aderă».

Dar raportul limbajului liturgic cu credinţa este dublu. De o parte, credinţa îşi asumă acest limbaj şi îi dă eficacitatea sa proprie. Şi, pe de altă parte, ca şi în cazul limbajului misticilor, credinţa primeşte structurarea sa din partea limbajului care o întăreşte.

Ca o concluzie provizorie, s-ar putea propune o caracterizare a limbajelor religioase în general: ele sunt limbaje metaforice a căror «producţie» poetică consistă în faptul de a deschide acces spre misterul religios şi a-l face prezent; ele atestă acest mister consolidându-l prin forţa de auto-implicare pe care o cer din partea vorbitorilor. Dar procesul de metaforizare, care, în limbajele religioase de ordinul întâi, cum sunt limbajul misticilor, liturghia, binevestirea sau predica, ia o formă esenţialmente poetică, evocatoare în direcţia misterului mântuirii, se vădeşte de asemenea în ceea ce s-ar putea numi limbajul religios de ordin secund, teologia, unde el capătă forma speculativă sub influenţa reţelelor conceptuale al căror număr de elemente sunt împrumutate din alte limbaje speculative. Caracterul auto-implicativ al limbajului religios se extinde de asemenea asupra limbajului teologic, într-o modalitate specifică.

**(Din** *Le Langage théologique à l'Âge de la Science,* **Editions du Cerf, 1985)**

*În româneşte de ŞTEFAN POPA*

Scanned with OKEN Scanner

NORBERT DODILLE

# LE TEXTE EXISTE-T-IL ENCORE?

Avec l'avènement de l'ordinateur, on a vu plus d'un chercheur appointé se réfugier dans ses manuscrits du XIX-ème siècle en maugréant que la critique génétique à peine inventée voyait tarir sa source, que l'étude des ratures et autres repentirs s'arrêterait à 1985, que les nouveaux écrivains étant devenus leur propre secrétaire, et, agissant à la manière de ces trusts américains qui commencent par cultiver le coton et finissent par vendre des chemises, fournissent désormais à l'éditeur des «prêts-à-clicher» qui ne laissent plus aucune trace du travail de la création, de l'intime hésitation qui a irisé un mot rare avant la condamnation finale, du tremblement infinitésimal qui a provoqué la chute ultime d'un adjectif, de la mutation coquette d'un adverbe en locution.

Je n'en suis pourtant pas si certain. Il existe maintenant des moyens très sophistiqués de représenter le repentir, et les écrivains ont des capacités de manie tout aussi graves que les chercheurs. Je m'attends à la publication de manuscrits électroniques tout à fait dignes de leurs ancêtres de papier.

La question n'est cependant déjà plus là. L'autre jour, j'ai eu une conversation avec un de ces personnages qui nous impressionnent beaucoup, nous autres fils de Gutenberg, à propos de la possibilité de mettre sur réseau mondial à peu près n'importe quel texte même copieux, grâce à des systèmes appelés messagerie, ou réseau, ou quelque chose d'approchant. C'est très séduisant. Cela veut dire que le texte que l'on distribue en quelques secondes sur le fameux réseau est rendu d'un seul coup disponible à tous les abonnés. Je lui ai donné *Madame Bovary* que j'avais fait copier, pour les besoins de mes recherches, sur une disquette. Bien entendu, comme Flaubert n'avait de la



Scanned with OKEN Scanner

ponctuation qu'une idée très approximative, chaque édition de ses manuscrits est différente, parce qu'interprétée, et il sera facile à l'éditeur de vérifier d'où a été copiée la disquette en question. Mais cela regarde mon interlocuteur. Les droits n'ont jamais été une affaire simple, si la mondialisation des réseaux la complique un peu plus, cela donnera du pain aux juristes. Ce qui me plaît davantage, c'est l'extraordinaire facilité, la prodigieuse malléabilité du système. En somme, *Madame Bovary* est mise à l'heure de *Star Treck.* Les textes ne sont plus obligés de transiter par l'étal du libraire ou les étagères de la bibliothèque. En pianotant sur leur petit clavier, je ne sais combien d'amateurs (se chiffrent-ils en milliers ou en centaines de milliers, je ne saurais le dire, parce que je n'ai pas suivi d'assez près la conversation) peuvent se documenter à domicile. Lire tous les articles du *Monde* depuis 1987, ou s'étonner de la parfaite maîtrise stylistique de Flaubert.

Du coup, cela m'a remis en mémoire un entretien que j'ai eu avec un fonctionnaire de la Bibliothèque nationale, rayon manuscrits. Saviez-vous que quantité de bonnes gens viennent y déposer leur journal intime, ou celui de leurs grands-parents? Or, il n'y a pas de place, se lamente notre archiviste! Nous sommes obligés de faire des sélections. J'étais extrêmement curieux, ayant moi-même l'intention de déposer mon journal intime à la BN, de savoir quels sont les critères de sélection, et j'avais prévu d'inviter à dîner ce concienscieux fonctionnaire lors de mon prochain séjour à Paris. Maintenant, j'ai changé d'avis. Plus de dîner. Je vais satelliser mon journal intime.

Et chacun d'en faire autant. Pour ce que cela coûte, et la place que cela prend, à peine quelques kilooctets, et vous voilà mis à portée de tous, satisfaisant un exhibitionnisme aux dimensions planétaires. C'est la même chose pour les mémoires, ou, qui sait, pour les romans refusés. Plus besoin de recourir à des éditeurs complaisants, peu regardants sur la qualité de ce que vous écrivez pourvu que vous leur fournissiez une aide financière à la publication. Vous envoyez sur les circuits téléphoniques toute votre littérature, avec éventuellement un petit mot de présentation, un curriculum vitae de quelques lignes, pour vous présenter à d'éventuels lecteurs, et le tour est joué.

L'existence d'un tel réseau offre des possibilités extraordinaires de reproduction, de multiplication et de distribution (et du même coup de banalisation) des textes, — parallèlement d'ailleurs à la simple duplication de votre journal ou de vos mémoires sur une disquette que le fonctionnaire de la bibliothèque nationale aura plus mauvaise grâce à vous refuser. Et puis, il restera toujours le groupe de vos amis dont vous ne risquez plus d'encombrer les rayons de la bibliothèque. Mais il y a



Scanned with OKEN Scanner

plus: c'est probablement la lisibilité des textes qui est remise en cause, parce que désormais les textes électroniques sont moins des textes à *lire* que des textes à *consulter*. Déjà, les chefs d'œuvre de la littérature française dont vous disposez en CDRom vous sont offerts avant tout pour que vous recherchiez la fréquence d'emploi du mot valise dans les récits de voyage, ou les occurrences croisées du mot amour avec l'adjectif toujours dans la correspondance de Flaubert avec George Sand. Peut-être qu'on lira encore des textes, je n'en sais rien, mais ce qui est sûr, c'est que le texte est aussi devenu un objet ludique, qu'il se prête à toutes sortes de manipulations, qu'il présente de multiples entrées, d'innombrables portes et poignées de portes. Madame Bovary devenue interactive livre à votre inventaire maniaque ses bottines, ses boutons et ses gants. Vous pouvez faire des calculs sur la longueur moyenne des paragraphes de Flaubert comparés à ceux de Montherlant. Et vous pourrez chercher des mots salaces dans le journal intime de Monsieur Dupont.

Si j'ai cité plus haut l'exemple du journal, c'est parce qu'il s'agit par excellence d'un texte non seulement démocratique, puisqu'il est à la portée de tous et répond bien aux nouvelles données de la distribution textuelle, mais aussi parce qu'il est par définition un texte ouvert, et maintenant qu'il est informatisé, indéfiniment transformable et malléable. En quoi il devient peut-être emblématique de tout texte futur.

J'ai une amie peintre qui est incapable de vous dire lesquels de ses tableaux sont achevés ou non. Ce n'est pas qu'elle se réfère à la fameuse doctrine du *non finito* selon laquelle toute œuvre d'art est une approche toujours nécessairement imparfaite de la beauté. Non, cela va plus loin que cela. Un tableau est fini lorsqu'un client le lui demande tel quel. Elle le vend. Les autres tableaux, elle les travaille encore, quand cela lui chante, tant qu'ils sont dans son atelier. De même, nous étions habitués à des textes fétichisés, encrés sur le papier blanc, reproduits sur le marbre. Voici qu'arrive la génération des textes luminescents, qui tremblent légèrement sur votre écran d'ordinateur, textes fragiles, immatériels. Les nouveaux romanciers, comme mon peintre, ne peuvent-ils revoir sans cesse et à la demande leur éphémère production, livrer au public des versions multiples dont on ne saura pas laquelle précède l'autre, puisque l'on peut aisément faire jouer l'horloge de l'ordinateur.

Bien plus, si ces textes peuvent même se transformer à la guise du lecteur, qui brouillera les mots, insérera malignement des paragraphes frauduleux, emmêlera la syntaxe, nouveau pirate de l'écriture, devenu diabolique inoculateur de virus, saurons-nous encore dans dix ans quelle était la version originale de *Madame Bovary*?



Scanned with OKEN Scanner

# LUMINA LIMBII

*lui Claude Lévesque*

Nici o limbă nu provine din interior, nu survine în dincolo de *nomabil,* dacă nu este în sine mediatoare de lumină. Atâta timp cât nu desluşesc lumină în cuvintele mele, nu mă simt realmente dincolo de cercul în care actul de a scrie este posibil. E de ajuns exemplul unei aliteraţii, al unei sonorităţi, al unei proximităţi imprevizibile pentru ca dintr-odată limbajul să se ilumineze. Mi se pare că limba franceză, pe care sunt grefat şi care mă hrăneşte, oferă multă putere luminoasă. Să fie din cauza tensiunii între vocalele sale? Din cauza acelui «e» mut atât de rafinat? Sau din cauza sobrietăţii registrului său? Mi-ar fi destul de greu să ştiu care este natura acestei lumini.

Pentru a schimba planul, am să reiau cuvântul Psalmistului: «Cuvântul tău e lumina paşilor mei». Cuvântul, orice cuvânt, nu are decât o singură origine: Verbul, Logosul. Aparent atât de departe, dar atât de aproape în noaptea limbajului. Cum aş putea atunci să mă mulţumesc cu o simplă producţie formală, cu o reducere a poemului la letrism sau la o evaziune lirică?

Eu intru în stare de veghe, la drept vorbind mai profund legat de văz şi de auz, simţuri ale unei iluzii a reprezentării, decât de miros sau de pipăit. În timp ce scriitorul mistic, de exemplu, care se confruntă cu limbajul pentru a da socoteală de ceea ce este *ireprezentabil,* are nevoie de întreg concretul pe care îl sugerează mirosul şi pipăitul, nu pentru a circumscrie ceea ce nu poate fi, ceea ce nu poate fi *cunoscut,* ci pentru a încerca să facă *să se simtă o prezenţă,* pentru el imediată, aceea a lui Dumnezeu, care, pentru noi, se reduce cel mai adesea la abisul unei absenţe. Căci Dumnezeu este Cel care nu poate fi văzut de către un om



Scanned with OKEN Scanner

viu. El este «singurul care posedă imortalitatea, care locuieşte într-o lumină inaccesibilă, pe care nici unul dintre oameni nu l-a văzut şi nu-l poate vedea» (Pavel, I Tm, 6, 16). În realitate, ca poet, eu sunt asemenea olarului care circumscrie vidul, dar acest invizibil e saturat de fiinţă, de sacru, dacă nu de o prezenţă vizibilă şi identificabilă. Acolo unde misticul lansează o săgeată în inima prezenţei, eu încerc să primesc fiinţa luminoasă care se ţine prin preajmă, în labirintul fără îndoială iradiant al aceleeaşi prezenţe. Eu lansez «torţe în abis», ar fi zis François Mauriac. Amândoi, misticul şi poetul, operează transmutaţii în interiorul limbajului numit «normal». Fraza mistică «chinuie cuvintele pentru a le face să spună ceea ce, literal, ele nu spun, în aşa fel încât ele devin, oarecum, sculptura tacticilor cărora ele le sunt instrumente», precizează cu fineţe Michel de Certeau. Evident, cu toate încercările şi tacticile lor, cele două limbi nu pot să fie decât aproximative, din cauza aceleiaşi imposibilităţi, prin natură, de a-şi atinge ţinta. Iată ce ne separă şi ne apropie.

Acolo unde nu există intemporal, aş adăuga, nu există nici prezenţă pentru a te uni cu ea, nici artă, nici, mai ales, poezie. Pictura sau muzica n-au nici ele altă obsesie. E de ajuns să ne apropiem de «Eliazar şi Rebecca» al lui Poussin. Magia operei provine din intemporalul ei. Înseşi casele tabloului n-ar putea să fie altfel. La fel cuvintele poemului, la fel limbajul în experienţa mistică.

Limba unui scriitor nu este adevărată decât fiind fidelă căutării pe care acesta o săvârşeşte, şi rătăcirii la care acesta a consimţit. Scriitorul trebuie să se *re-cunoască* destul de bine pentru a păstra *identicul,* lăsându-se totuşi antrenat într-o erată pentru a regăsi *diferitul.* El nu *este* decât în exil. Într-un fel de derivă în marginea principiului identităţii. Cu alte cuvinte, Claude Lévesque remarca faptul că scriitorul trebuie să basculeze de la *apropiat* la *îndepărtat* sau de la *îndepărtat* la *apropiat.* Fără această tensiune, nu există scriitură vie. Tragicul este domeniul limbajului şi al scriitorului. Poezia este obligată la o traversare constantă a angoasei. Ea trebuie să se ridice glorios de-asupra descompunerii. Nu începe altă cale pentru a-şi împlini opera. Nu începe alt drum pentru a-şi afla limba. Căci, şi e un paradox, scriitorul trebuie să asculte necontenit o limbă diferită pentru fiecare operă care apare, regăsindu-şi totuşi permanent limba secretă pe care o ascultă în şi cu întreaga sa fiinţă, aşa cum asculţi o muzică ce nu aparţine decât propriului abis şi propriei istorii. E modul său de a fi fidel, continuu şi viu.

Ştiu foarte bine că propria mea muzică se hrăneşte cu cuvinte de gradul întâi, că ea vrea într-o anumită măsură să prindă rădăcini în «literal» — fără a merge până la extrema asceză — pentru a determina o zguduire de cercuri în creştere, care-şi propun lumina lor. (M-am



Scanned with OKEN Scanner

explicat deja asupra acestei necesităţi care-şi bate joc de toate prescripţiile de orice fel, vizând ceea ce este permis poeţilor moderni sau postmoderni, hrăniţi de transcendenţă sau nu.) Faptul acesta mă apropie, poetic vorbind, de o anume lumină metafizică, din planul filosofiei, care constituie alimentul adevăraţilor contemplatori ai conceptului şi ai fiinţei. De unde, fără îndoială, tendinţa mea de a mă lăsa uneori aspirat de eseu. Eu mă îndrept poate de la poem spre eseu cu aceeaşi limbă secretă. Dar această limbă, bine înţeles, nu-mi permite să-mi asum riscul oricărei opere. Ea îmi impune limitele ei, aşa cum îmi deschide indefinitul ei. Eu nu pot să nu-i aparţin, aşa cum ea nu poate să se debaraseze de ceea ce sunt eu sau de cel ce sunt eu. Realitatea ei rămâne învecinată cu misterul. Fără această limbă care filtrează neîncetat lumea şi respinge ceea ce îşi propun realul şi limbajul, eu n-aş mai fi poet. Scriitura mea conţine totuşi un slab elan al puterii lumii, dar într-o lumină cu totul particulară, într-o rază care se deschide spre infinitul său. Numai astfel pot să survină formele, ţăndările pe care lumea încă nu le-a recunoscut.

Da, e de ajuns un articol nehotărât pentru ca un aspect al realului să scânteieze. Limba scriitorului are nevoie de o precizie extremă, dar ea elaborează o formă, o deschidere, o iradiere al căror judecător, cel mai bun, este urechea.

Pe un alt plan, recursul la etimologie permite să ne imaginăm o misterioasă origine. Anumite cuvinte ne uluiesc atunci când sunt brusc desvăluite. În realitate, textul meu încearcă mai mult să *fie,* decât să *spună*. Ceea ce nu înseamnă că forma de a fi convocată, care este opera, n-ar avea sens, cu toate că eu nu sunt înrobit «sensului care trebuie spus» (James Sacré), ci mai curând că în această *prezenţă* a textului, în această formă de a fi, esenţială şi nu altundeva, se recunoaşte adevărata scriitură. Ceea ce poezia pierde în precizie, pentru că se desfiinţează pe sine «ca limbaj conceptual» (C. Lévesque), ea câştigă în lumină, în pasiune şi în experienţă radicală.

**(Din revista *Liberté*, Québec, nr. 12/1994)**

*În româneşte de ALINA LEDEANU*

Scanned with OKEN Scanner

PIERRE OUELLET

# A NU-ŞTIU-CÂTA LIMBĂ

A vorbi toate limbile în una. Nu e acesta visul oricărui scriitor? *Finnegans Wake,* de o sută de ori repusă pe şantier. Limba tuturora şi a ta proprie: de nedeosebit. Lumea e una, multiplă, simultană. Limba care o va reflecta va fi aceeaşi: unică, eterogenă. Trebuie ca poetul să regăsească în limba sa dintâi nu limba secundă care-l face ca prima să i se pară stranie, străină, departe de el şi mai aproape de lume, atât de alta şi atât de diferită, ci această a nu-ştiu-câta limbă pe care doar el, singurul, o va poseda ca un maestru, pentru că va fi singurul capabil să comunice altora ceea ce îi rămâne de necomunicat ca stranietate a lumii. Uniling poliglot, iată definiţia poetului, paradoxală după dorinţă. Utopică, atipică.Oare poemul nu este faţă de limbă ceea ce este calul faţă de licorn, Pegasul faţă de Rosinante: o himeră, care îţi dă aripi pentru a înfrunta realul şi a fugi de el? O fabulă, precum indo-europeana, pentru a înţelege originea limbilor şi familiile lor — ale căror rădăcini se scufundă în Mit? Limbă dintâi, din care toate celelalte limbi decurg, precum toate cărţile din Cartea Cărţilor, între Facere şi Apocalipsă.

Acest vis este un coşmar, bine înţeles. El te forţează la contorsionări în care Joyce, Pound şi Gadda au fost, acrobaţi puternici, cei mai abili executanţi: a pune universul în cutie, în specificul său, întins în cele patru colţuri ale unui mapamond moale, limbă-cauciuc pretându-se tuturor formelor de a vorbi, Eire pe de-a-ntegul în Triste şi China în colivie, la Pisa, sau în radă la Veneţia, cu accent Idaho, Roma în Milano, toate dialectele italice într-un singur Imperiu, revers poetic al Republicilor din Slo, — pe scurt: un regionalism universal, sau invers, care desenează din nou cartea lingvistică a lumii plecând de la un singur solecism, auzit odinioară în fierăria satului tău natal. Un dialect mondial, pe care tu singur



Scanned with OKEN Scanner

eşti în stare să-l vorbeşti, — dar pe care toţi îl înţeleg — *lapsus calami* în care cutare limbă e întrebuinţată în locul alteia, inconştient sau aproape, dar al cărui sens ascuns sare în ochii tuturora. Mai puţin clasicul *lapsus linguae,* cât un fel de *lingua lapsi* barocă: nu «paşi greşiţi în limbă», ci limba însăşi ca «pas greşit» — şchiopătare œdipiană în toate idiomurile planetei, în care toate greşelile fac ravagii, asasinând engleza pentru a se cupla cu italiana, devenind rege al Triestului şi murind la Köln, orbit de toate aceste limbi care-ţi amintesc zilnic că a ta şchioapătă. Poetul cunoaşte legenda: abandonat de limba sa, poetul nu mai cunoaşte odihna, din carte în carte, interogând sfinxul Limbii, cântărind enigma al cărei răspuns este fiecare pas greşit pe care-l comite, care-l duce la Tăcere.

«Limba scriitorului» îşi are gramatica în excepţie, din care poemul îşi face o regulă, solecisme ridicate la rangul de tropi: figurantul alungă propriul, literarul literalul. Limba din *Dieu,* din *La Légende des siècles* este hugoliană, mai curând decât franceză; există baudelairisme în Baudelaire, claudelisme în Claudel care fac ca *Les Fleurs du mal* şi *Les Grandes Odes* să fie poeme în pseudo-franceză, al cărei accent nu aparţine decât autorilor lor; Céline vorbeşte celiniana şi Proust proustiana, care sunt dialecte romane, cripto-latine, pe care Bardamu le bolboroseşte iar baronul De Charlus le pelticăieşte; eu am învăţat aquiniana în *Trou de mémoire* şi ducharmiana în *Le nez qui voque;* cunoşteam exploreana, fiindcă citisem *Beauté baroque,* mironiana la fel, în strania ţară din ţara sa însăşi, unde înţeleg la fel de bine braultiana şi schendeleza; gurile rele vor zice că toate acestea sunt în ouelletiană: mă voi simţi măgulit — cu toate că ştiu foarte bine că nu e vorba tot timpul decât de o sub-franceză, subsol al unei limbi care nu-i serveşte atât ca fundaţie cât ca debara, loc unde se pune în ordine tot ceea ce deranjează în vorbirea comună.

Autorul nu are identitate, nici tată nici mamă: el se naşte în limba pe care o naşte, o inventează şi o reinventează. Poemul este baptisteriul său, scris într-un idiom pe care numai *alter egoul* său, cititorul, îl pricepe. A scrie îi serveşte ca act de naştere, al cărui fruct e vorbire pură: vers sau proză, fiinţe de limbaj în care se întâlnesc lumea şi vorbirea lui, idiolect al Celuilalt, jargon al Bârfei, vorbărie stranie şi familiară în care dialectul lui Eu se confundă cu esperanto-ul lui El, al lui Ea, logoree universală, păsărească adamică sau argou al Evei. Poetul este «consubstanţial cu limbajul» — nu eu o spun, ci Jacques Audiberti, care îşi bate joc de aceasta, teribil de înclinat spre auto-parodie: «Limbajul, sunt ei! El e al lor, el este ei», clamează el, vorbind de Hugo, de Baudelaire, de Claudel şi, prin extindere, despre orice scriitor, pe care-l opune



Scanned with OKEN Scanner

scribului, datorită «dreptului de suzeranitate deplin şi total asupra limbajului» pe care şi-l arogă, conform cu statutul său nu atât particular cât universal. Scriitorul «posedă limbajul», pe care îl consideră «nu numai ca unealtă a sa, ci ca fief al său, ca blazon al său, în sensul nobiliar şi cavaleresc al termenului». De aici şi până la a-şi lua armele, literal vorbind, pana şi guma, pentru a-şi apăra fieful, nu mai e decât un pas, repede făcut, aşa cum se sare cu picioarele legate în mare: limba a fost furată, Graalul sufletului se află în mâinile Maurilor, iar cruciadele verbale sunt dintr-odată pornite, ca un singur om, împotriva barbarilor, împotriva abracadabra-urilor de tot felul. Arabii sunt la porţile noastre, turcii, cu pompă mare, intră în Ville-Marie, Parisul însuşi e asediat.

Se sună din olifant: Roland furios va arunca afară din *nos parlers Francs* toate vorbirile greşite. Limba va fi salvată, sufletul nostru la fel. Cerul redevine bleu, curat şi uscat deasupra landurilor oc şi oïl — până în Québec, până în Outremont. Îmi bat joc, dar plângând: un mod de a râde fără chef în întuneric, luminând cu un râs nebun poteca de măgar pe care merg din hârtoapă în hârtoapă. Căile regale ale Istoriei sunt făgaşuri hurducate, pline de spini şi pietre, mai bune pentru capre decât pentru oameni: mă feresc de ele ca de bulevarde: prea multă lume se împotmoleşte în ele, în du-te-vino, târâş-grăpiş, din cârciumă în cârciumă. Cărări bătute, cărări de război, Istoriile se repetă: orice marş înainte este o cucerire. Nu se progresează decât năvălind. [...]

Poetic locuieşte omul lumea, zice poetul — n-a zis: lingvistic în ţara sa. Trei condiţii sunt necesare: (trebuie) Omul, (trebuie) Lumea, (trebuie) Poezia (mai ales cu «p» mic). Nu Omul fără oameni, fără femei, în pluralitatea lor; nu Lumea fără regiunile lumii care nu fac «mondialitatea»,această falsă totalitate, ci «mondanitatea», dacă nu ne e frică de cuvinte. Rămâne poezia, rămâne literatura: nu Lume, nu Om fără ea, garantă totodată a diversităţii şi universalităţii umane, poetic devenite sinonime, în mod paradoxal interşanjabile. Literatura vorbeşte diversul în unul, limbaj*ul* şi limbi*le* în idiolectul infinit împărtăşit pe care-l construieşte cu fiecare operă, la fiecare poet. [...]

Pe scurt, limba nu are naţionalitate proprie, şi eu nu pricep de ce se scrie pe versiunile franceze ale romanelor lui Lispector: «tradus din braziliană», iar pe nuvelele lui Cortázar: «tradus din argentiniană». Oare se va putea citi pe versurile coreene ale pieselor lui Michel Tremblay «tradus din platoul mont-royalez»? Locul limbii nu este geografic — ceea ce nu înseamnă că limba ar fi utopică, fără acoperiş ori loc. Întotdeauna: un spaţiu o adăposteşte — un cuib, o nişă. Dar ea este «fără domiciliu fix», azi se spune: FDF, itinerantă, bernard-l'hermite care se află peste tot acolo unde se poate cuibări, la bunul plac al peregrinărilor. Limba e



Scanned with OKEN Scanner

ţigancă — ea vine din India, unde indo-europeana, zic lingviştii, a fost leagănul ei, apoi a rătăcit mult timp şi rătăceşte încă, fără s-o ştie prea bine, în Europa şi spre alte continente, apatridă şi agnostică. Gitană sau zingaro, limba este în toate limbile: această parte acuplatoare a lumii, care face ca timpurile să se schimbe şi să nu se schimbe — eternă romanichelă. Omul nu locuieşte lingvistic lumea decât în rulotă — limba sa: casă mobilă trecând vama pe de-asupra vămii fără a declara nimic niciodată. Căci ea nu are acte — fără altă viză şi paşaport decât poemele sale şi romanele sale, care sunt trecute dintr-o ţară în alta într-o lungă metaforă filată.

Maşină pentru călătorii în timp, limba este mijloc de transport nu numai în spaţiu, ci şi în durată, în memorie: ea ia lumea de-a-ndoaselea, în răspărul timpului. La orizont: *le Roman du Renart, le Roaman de la Rose,* Scève şi Ronsard — ea vine şi se duce din cel mai îndepărtat trecut spre un foarte apropiat destin, încă neimaginat. Ea citeşte în liniile mâinii pe care cântecele de Gestă ni le întind pe deasupra secolelor norocul care ne aşteaptă după colţ, la prima cotitură — dejucând tot ce este science-fiction, poveştile de anticipaţie cele mai trăznite care s-au inventat. Ea n-are sfârşit, n-are decât o cauză: aceea de a deveni această limbă în limbă în care orice om îşi recunoaşte originea, şi află că Istoria nu are capăt, nici Paradis pierdut, nici Eden viitor, nimic decât firul întins între două abisuri. [...]

O întreagă lume survine cu limba, de îndată ce o scoatem din tăcerea ei: o singură ţară nu ajunge pentru a o conţine, nici o singură memorie pentru a o reţine. E nevoie de ochi mai mari ca burdihanul pentru a digera trecutul şi a rumega viitorul pe care limba ni-l rezervă — *a vedea departe,* mai departe decât pâinea, mai departe decât vinul. A vedea lumea — şi cealaltă faţă a lumii. Până la o nouă sete, şi o nouă foame, pentru că limba pe care o ducem cu noi este singurul bun. Camerele de comerţ nu cunosc această bogăţie a celui mai sărac, toată numerar, şi care nu poate fi schimbată cu nici una sau alta: T.L.F., cum i se spune: Tezaurul Limbii Franceze, pe care căutătorii de aur îl uită în «băncile de date» unde el fructifică fără încetare şi nu profită niciodată, neavând nimic de a face cu dolarii, ci cu Hugo, Baudelaire, Audiberti, ale căror titluri nu au curs la Bursă, nici valoare de cotă pe piaţa schimburilor. De acest tezaur nu se sinchiseşte nici un Rakham cel Roşu, el prădând alte fonduri, mai puţin profunde şi mai sigure, corsari ai băncilor jefuind ici, colo singurele monezi sunătoare şi cu greutate legală, care înmormântează zgomotul limbilor — chiar al celor în agonie, în atâtea poeme care cântă, în atâtea legende care ţipă.



Scanned with OKEN Scanner

Nu-mi trebuie o limbă de afişaj, o limbă de faţadă. Omul are nevoie de o limbă cu care să gândească lumea şi chiar mai mult, şi care să se exteriorizeze: într-un poem, într-un roman, într-o teoremă şi mai ales într-o cultură — cea ce nu creşte pe baraje sau pavând străzile, ci în capete cu ochii de jur împrejur. Nu mai vreau să vorbesc *limba înghiţită,* rămasă în fundul gâtlejului, şi de-a curmezişul lui: să mestec gumă. Şi pe ascuns, ca de ruşine. Ci accentul înalt şi puternic, care nu zgârie cuvintele, al lui Alain Grandbois şi Claude Gauvreau, în gura lui Mycroft şi Marco Polo. Această limbă nu e de faţadă, ea nu trebuie înghiţită: ea e temelie, ea e şarpantă şi acoperiş al lumii, unde cutare ţară care încă nu există ocupă sus, în stânga, o cameră chiar sub culme. N-am ce să fac cu o casă goală: o vreau mobilată, cu tablouri pe pereţi şi cărţi în fiecare odaie, pe etajere, pe noptiere, zăcând pe jos alături de jucării, alături de instrumente pe mese de lucru. Nu vreau o cochilie vidă — numiţi-o limbă, numiţi-o ţară — şi scoica întreagă cu perla ei, în care se reflectă întreg Orientul, arătând de unde venim şi unde mergem, cine suntem şi cine nu suntem.

**(Din revista *Liberté*, Québec, nr. 12/1994)**

*În româneşte de ALINA LEDEANU*

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI ŞORA

# POLITIQUE ET COMMUNICATION

Tandis que le politologue s'adresse en tout premier lieu aux hommes politiques-mêmes, afin de leur faire part de ses découvertes en la matière, l'homme politique, en ce qui le concerne, est tenu de s'adresser à l'ensemble du public, non pas tant pour l'informer tout simplement, mais bien pour entraîner son adhésion, bref pour le conquérir. Il est donc tenu de bien connaître l'échelle des valeurs de ceux à qui il a affaire et de s'y plier en quelque sorte, sans pour autant renoncer à son propre message — si c'est bien d'un homme politique qu'il s'agit, et non pas d'un vulgaire démagogue.

Cela veut dire que dans la panoplie de l'homme politique doivent se trouver tous les outils que peuvent mettre à sa disposition les *langages spécialisés* des disciplines devant lui être familières — à commencer par la sociologie et l'économie, par les sciences juridiques, l'urbanisme et les problèmes de l'environnement, et allant jusqu'aux problèmes globaux de l'humanité, tels que la démographie, les décalages de standing, autant individuels que régionaux, aussi bien que la mondialisation des échanges de toute sorte et la sauvegarde de ces identités culturelles qui constituent la richesse la plus claire du genre humain.

Mais tout cela est bien loin de lui suffire. Car il lui faut y ajouter toutes les ressources de sa *langue maternelle* — ce dépôt vivant de l'expérience passée, où palpitent (tout imprégnées d'émotivité) les valeurs constituantes[1] de la communauté à laquelle il s'adresse —, et donc de tirer effectivement après soi tous ceux qu'il s'était proposé de convaincre.

[1] J'aimerais bien que ce mot gardât sous ma plume toute la force génératrice d'un verbe (ne fût-ce que sous les espèces d'un modeste participe présent), se démarquant ainsi, nettement, de la passivité propre à un simple adjectif.



Scanned with OKEN Scanner

Au fond, c'est bien ce soubassement de *communion,* réalisé au moyen des ressources persuasives de la langue maternelle, qui constitue l'«élément» — pour ainsi dire — au dedans duquel le processus *communicationnel* proprement dit peut gagner son entière efficacité.

Procéder de la sorte, serait-ce par hasard malhonnête? Je ne le crois guère, si seulement je pense que les mathématiques elles-mêmes y ont recours. Qu'ajoute, en effet, à la correction et à l'exactité d'une démonstration tortueuse, l'*élégance* d'un raccourci inattendu nous menant tout droit à la même solution? Eh bien, elle lui ajoute l'esprit même des mafhématiques, à savoir son *étincelle* — cette étincelle notamment, qui constitue l'élément propre à partir duquel les mathématiques deviennent possibles.

Il en va de même en politique: l'on ne saurait jamais s'y passer de la parfaite maîtrise de sa langue maternelle, quand bien même tous les langages spécialisés seraient au bout de vos doigts. Qu'est-ce à dire, sinon qu'il faut qu'il y ait un incessant va-et-vient entre, d'une part, les notions abstraites que l'on a à coeur d'inculquer à un public non-averti et, d'autre part, les moyens — figuratifs et émouvants — à défaut desquels ce public-là ne comprendrait jamais qu'en fait les dites notions *le concernent vitalement,* qu'il y va donc de son propre avenir *à lui* de les assimiler et de les rendre vivantes par une action persévérante et efficace?

Que l'on songe seulement à cette angoissante problématique de l'environnement et de sa dégradation continuelle! Tout le monde en parle et cependant tout va de mal en pire. C'est qu'il ne suffit pas de «démontrer» sans plus le caractère inéluctable de cette dégradation, de même qu'il ne suffit pas non plus d'«émouvoir» sans plus les gens, en leur présentant le tableau apocalyptique auquel, comme si de rien n'était, leur insouciance criminelle prépare dès à présent le terrain. Emouvoir *et* démontrer à la fois, et pour ainsi dire d'un seul coup, c'est bien cela qu'il faut faire pour entraîner les destinataires du discours politique, chacun pris à part (et tous ensemble), à s'arracher eux-mêmes à la torpeur de leurs habitudes, en changeant carrément de direction: au lieu de continuer nonchalamment à polluer la Nature nourricière, qu'ils se décident enfin de la prendre en considération, en s'employant dorénavant — ne serait-ce qu'à petits pas (pourvu que ces pas s'additionnent sans relâche!) — tout d'abord à limiter les dégâts, ensuite à redresser la situation.

*Penser* pour de bon, c'est *sentir* en même temps que l'on est dans le Vrai et que le Vrai que l'on pense réalise le Bien. A défaut de cela, on ne



Scanned with OKEN Scanner

pense plus: seuls les mécanismes des associations mentales se mettent en branle pour réaliser ce semblant de pensée. La chose a disparu, il n'y a plus là que des paroles creuses et des agrégats de paroles: c'est la langue de bois, *flatus vocis*.

La langue de bois, quant à elle, ne communique plus rien; par contre, elle rassure. Son ronronnement, châtré de sens, entretient la torpeur de tous ceux qui — se laissant bercer par ce qu'il y a de rassurant dans le «déjà vu» et dans le «déjà entendu» (en somme, dans le «tout-fait» contre lequel s'était jadis rebellé Péguy) — craignent par dessus tout le changement, quel qu'en soit le sens: non seulement vers le moins bien, mais tout autant vers le mieux; le changement en tant que tel.

Ainsi donc, dès qu'il y a vide de pensée, des syntagmes dépareillées y affluent en grand nombre pour, en s'agrégeant, offrir à une foule désemparée un semblant de discours: la langue de bois. Du mécanique plaqué sur du pseudo-vivant. D'où son effet tragi-comique.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE MANOLESCU

# MON PREMIER CONTACT AVEC LA LANGUE DE BOIS

Au début de l'année 1957, à l'époque où j'étais étudiant, j'ai participé pour la première fois de ma vie à une réunion de l'U.J.O. (Union de la Jeunesse Ouvrière) de l'Université. C'était peu après les événements de Budapest. Des mouvements estudiantins avaient eu lieu à Timişoara et à Bucarest. Afin d'éviter que les choses ne prennent des proportions beaucoup plus sérieuses, les autorités communistes avaient pris quelques mesures destinées à calmer les esprits. Ainsi, l'on renonçait à l'étude obligatoire du russe et à la présentation, également obligatoire, de résumés écrits d'après les cours de marxisme. On recommençait les élections aux comités des organisations de la jeunesse, on y introduisait un nouveau critère: les résultats obtenus aux examens. J'étais en première année et j'avais obtenu la note maximum à tous les examens de la session d'hiver. Si bien que je devins, du jour au lendemain, membre du comité de notre année d'étude et, comme j'étais le seul garçon au milieu de tant de jeunes filles, secrétaire de ce comité. Mon activité consistait à présenter, mensuellement, si je ne me trompe, un rapport à l'assemblée générale des étudiants de notre promotion. Comme je n'avais rien à y consigner, j'y battais quelque peu la campagne. Je ne sais si ces rapports existent encore. Ils divertissaient mes camarades, si bien qu'à l'automne 1958, lorsque je fus exmatriculé, l'une d'entre elles prit ma défense à la réunion d'exclusion de cette Organisation de la Jeunesse, invoquant justement ces rapports, «les meilleurs qu'elle eût jamais écoutés» (ou quelque chose d'approchant). Je n'étais pas obligé, alors, de participer aux réunions de l'Université. Ce fut le secrétaire de l'U.J.O. pour la faculté qui m'y emmena une fois, je ne sais plus pour quelle raison. C'est ainsi que je me trouvai — pour la première et dernière fois de ma vie — au milieu d'une assemblée de vrais

«activistes». Apparemment, ils étaient, comme moi, de simples membres de l'Organisation. Mais, en fait, ils étaient tous bien plus âgés, les uns ayant depuis longtemps passé l'âge des étudiants d'alors (on quittait le lycée à 16 ou 17 ans et la faculté à 21 ou 22 ans). J'assistai pendant plus de quatre heures aux «débats» avec l'étrange sentiment de ne pas connaître la langue qui s'y parlait. C'était comme un jargon ou même une manière de charabia. C'était la langue de bois. Je n'en connaissais pas le nom alors, qui, d'ailleurs, ne fut créé que plus tard. Je n'avais jamais entendu parler cette langue et n'avais rien lu de pareil. Les classiques du marxisme et Staline lui-même ne l'avaient pas utilisée. Les discours des réunions plénières et des congrès des partis communistes étaient rédigés dans une forme qui peut être considérée comme préhistorique. La véritable langue de bois naissait à peine. Et à cette naissance s'employaient péniblement et de tout coeur les centaines de milliers d'activistes du parti communiste, pareils à ceux de l'université bucarestoise au milieu desquels je m'étais fourvoyé.

Si, jusqu'à ce jour, je ne l'ai pas oublié, c'est que le moment devait être réellement exceptionnel. J'y ai souvent repensé depuis en essayant d'analyser mes impressions. J'ai découvert que mes impressions d'alors me fournissaient quelques éléments très utiles pour l'étude de la langue de bois, tel que j'en pris acte plus tard, lorsque je devins conscient que la langue de bois n'était rien d'autre que le jargon du parti communiste.

Il me sembla d'abord ne rien comprendre: ce n'était pas seulement le sens des phrases qui m'échappait, mais aussi celui des mots. Lorsque je repris mes esprits, je compris que les activistes en question avaient recours à un code. Les mots et les expressions étaient pour la plupart codifiés. Ils signifiaient autre chose que dans le langage courant. Tout code suppose un système de substitutions, opérées selon des règles précises. Je ne me souviens plus du code des années '50. J'ai également oublié les expressions utilisées par les activistes de cette réunion de 1957. Mais je connais une foule de mots et de formules spécifiques aux années qui suivirent, et qui désignaient toujours la même chose, bien que jamais cette même chose ne fût celle du langage courant. L'Union Soviétique et la Chine se rapportaient l'une à l'autre, à l'époque du conflit qui les opposa, toujours dans les mêmes termes et sans se nommer. Toutes les fois que l'expression en question surgissait dans les discours de leurs leaders, on savait de quoi il s'agissait. Le code de la langue de bois suppose par conséquent aussi l'absence de noms propres. Vous réalisez mon désarroi, au milieu des activistes de jadis, lorsque rien



Scanned with OKEN Scanner

n'était appelé par son nom et que les substituts utilisés n'avaient pour moi que leur sens habituel, non codifié!?

Au bout d'un certain temps, j'eus une petite révélation: les expressions codifiées n'étaient pas neutres, «innocentes» du point de vue stylistique; au contraire, elle semblaient «chargées». En termes linguistiques, ceci se nomme connotation. Certes, dans le cas en question, la connotation avait un caractère purement idéologique. (Je ne voudrais pas être mal compris. Ce n'était pas là exactement la manière dont je déchiffrais le discours des activistes de 1957: l'analyse que j'entreprends dans cet article superpose, en fait, certains éléments ultérieurs se rattachant à la connaissance de la langue de bois à mes intuitions d'alors). La connotation idéologique introduisait dans le discours un jugement moral et politique. Un mot n'avait pas seulement le sens donné par le code, mais aussi une valeur quelconque. Le vocabulaire politique se divisait pratiquement en deux moitiés: d'une part, les paroles «positives», de l'autre les «négatives». Une certaine expression était, dans le code de la langue de bois, toujours connotée idéologiquement, et communiquait par là un jugement. Les phénomènes soumis à la discussion étaient obligatoirement «loués» ou «condamnés». J'écoutais parler ces activistes et, à mesure que leur charabia me devenait en quelque sorte familier, je me rendais compte qu'ils n'examinaient, n'analysaient, n'étudiaient d'aucune façon des problèmes politiques. Ils jugeaient, louaient ou critiquaient, exprimant plutôt des attitudes que des opinions. La langue de bois est, fondamentalement, une langue dans laquelle on exprime, habituellement avec véhémence, un état d'esprit, et par laquelle on adopte une position. Je n'oublierai jamais un examen de marxisme, à l'Université. Je connaissais mon sujet à fond et avais bien répondu aux questions, mais le professeur hésitait à me donner la note maximum. Je venais à peine de réintégrer l'Université et il avait sans doute reçu l'ordre de me pénaliser de cette façon. Afin de se tirer d'embarras, il me dit: «Vous avez des connaissances, mais vous n'avez pas de convictions». Je rétorquai, lui demandant selon quelle mesure on évaluait les convictions. Il ne me répondit pas. Aujourd'hui, je sais ce qu'il aurait pu me répondre s'il avait été plus intelligent: «Vous n'utilisez pas la langue de bois». En vérité: la langue de bois était porteuse des convictions communistes, et par conséquent la garantie de leur existence.

Bref, j'avais le sentiment, surtout au début de la réunion, qu'on ne disait rien. Le charabia du parti me semblait un verbiage prétentieux. Le



Scanned with OKEN Scanner

message semblait ne pas exister. Je ressentis la même impression plus tard, en lisant les discours ou les articles politiques (des «matériaux», en langue de bois). C'était, semble-t-il, une sensation inévitable lorsque le contact était sommaire avec la langue de bois.

Une fois, bien des années après la réunion de '57, un collègue me pria de transmettre à G. Ivascu un article pour *Contemporanul* ou, peut-être, pour *România literară,* je ne m'en souviens plus. N'ayant rien de mieux à faire, je le lus. Je me trouvais dans un wagon de tramway archiplein, pratiquement perché sur une seule jambe, bousculé par tous ceux qui cherchaient à se frayer une place, et je lisais l'article. Trois pages environ. Je constatai, après l'avoir lu, que si l'on me demandait de dire de quoi il traitait, j'en aurais été incapable. Irrité, et comme je n'avais rien de plus intéressant à faire, je me mis à analyser sur le texte la manière dont le discours se détruisait à mesure qu'il se construisait. Comme je revenais de la mer, la comparaison qui me vint incontinent à l'esprit fut celle des châteaux de sable que l'on édifie sur la plage: on n'a pas le temps de les finir que le soleil les sèche et qu'ils s'écroulent. Je n'arrivais pas à déchiffrer le mécanisme, mais je compris que l'absence de message était trompeuse. La langue de bois transmet toujours un message: seulement ce n'est pas celui que le même échafaudage de phrases transmet dans la langue habituelle. Notre erreur était d'avoir la tendance spontanée de lire le texte comme s'il a été écrit dans la langue de tous les jours. La langue de bois prétend à une autre lecture. Voici donc la troisième observation qui me semble importante après celles qui portent sur le code et la connotation idéologique: et elle a trait à la lecture. Comme tout langage, la langue de bois constitue la manière dont une certaine communauté politique communique son message. Mes activistes de '57 formaient une telle communauté. C'était moi, l'intrus. Ils se comprenaient (se lisaient) sans difficulté aucune. Celui qui ne comprenait pas, c'était moi. J'avais déjà ressenti cette impression lorsque, enfant, j'avais entendu d'autres enfants user du charabia dit «des oiseaux». Le «vrai charabia des oiseaux», pas le jargon politique. Le connaissez-vous? A chaque syllabe du mot on ajoute une autre syllabe formée du son *p* plus la voyelle de la syllabe antérieure. Ce charabia des oiseaux de mon enfance, je l'ai appris. Mais pas le charabia politique, en dépit du fait que je l'ai étudié.

Le problème de la communauté des locuteurs de la langue de bois est loin d'être dépourvue d'importance. Les partis communistes se basaient sur une sélection rigoureuse des membres. La Nomenklatura,



Scanned with OKEN Scanner

telle que l'analyse Voslenski dans son livre, est une communauté d'intérêts qui se soumet à des règles de cohabitation précises. L'aspect linguistique est essentiel. Pendant l'occupation allemande, les Hollandais reconnaissaient les espions en leur faisant répéter un mot dont la prononciation en flamand était extrêmement difficile. Les activistes du PCR se reconnaissaient spontanément entre eux d'après la langue de bois. Pour moi, en '57, l'impression de répulsion que je ressentais à l'égard de ceux-là qui participaient à la réunion était presque physique. Afin de ne pas être découvert et exclu, je devais me taire. Mais ceci n'était pas suffisant. Au-delà des mots, la langue de bois utilise tout un arsenal de gestes et de réactions appropriées. La communauté de locuteurs était également formée d'un public. La manière dont on écoute n'est pas innocente. L'intrus finit par se faire repérer même s'il n'ouvre pas la bouche. Fondée comme elle l'est sur des attitudes et non pas sur des opinions, la langue de bois sollicite au plus haut point les réactions de la communauté de locuteurs.

Il est probable que l'élément fondamental est en dernière instance celui-ci: ce que l'on transmet à travers la langue de bois, ce sont avant tout des convictions. La langue de bois n'informe pas, elle persuade. La forme unique ou presque de la langue de bois, c'est le discours. Un discours est toujours adressé et opportun. La rhétorique de la langue de bois vise la production de prosélytes. Je dirai que la langue de bois n'est pas en premier lieu et tout simplement une langue politique: c'est la langue du politique par excellence.

Tôt ou tard, tout discours politique se fixe en une langue de bois. De ce point de vue, le discours communiste ne se distingue pas fondamentalement du discours libéral, conservateur ou extrémiste. A ceci près que le discours communiste s'est véritablement constitué au moment où il a réussi à transférer complètement dans la langue de bois les problèmes de la réalité, à fondre son référent dans son discours comme du sucre dans du thé. Un discours démocratique conserve, et c'est là la garantie de son démocratisme, un certain contact avec le monde; il est référentiel et transparent. Le discours communiste tendait à être non référentiel et opaque du moment même où l'extrapolation du marxisme du XIXe siècle aux réalités du XXe supposa des modifications essentielles de la doctrine, qui ne pouvaient pourtant pas être reconnues par la doctrine elle-même. Le léninisme voulait être le continuateur du marxisme alors qu'il était en réalité son critique, car ce qu'il inaugurait était plus profond que ce qu'il héritait. Seul un discours non référentiel pouvait cacher son inadéquation à la réalité d'une doctrine au fond évolutionniste, même si



Scanned with OKEN Scanner

elle parlait de révolution; doctrine fondée sur un développement historique organique, sur le «mûrissement» des conditions naturelles et sociales, mais qui se transformait en un instrument d'accélération de l'histoire, du coup de force qui devait sembler une révolution et, surtout, en un instrument par lequel une minorité décidait autoritairement du sort de la majorité. La langue de bois fut la forme idéale de ce discours obligé de cacher son référent et ses motivations réelles. Elle naquit d'une **mauvaise conscience** inavouée, mais capable de créer des complexes et des frustrations. Et elle devint peu à peu la forme de mensonge la plus élaborée que l'histoire de l'humanité ait connue. Dans sa simplicité et son manichéisme fondamental, sous sa grossièreté apparente, la langue de bois est, en définitive, extrêmement sophistiquée. Elle offre au mensonge son champ idéal de manifestation: le mécanisme idéologique et l'arsenal linguistique.

J'étais bien loin, en 1957, de comprendre tout ceci. Mais j'en avais l'intuition. Et une partie du moins de mes intuitions se vérifièrent par la suite. C'est ainsi qu'une banale réunion politique en arriva à représenter pour moi une sorte d'expérience historique. Qui l'eût jamais pensé?

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI ZAMFIR

# L'INSTAURATION PAR LE LANGAGE

## Sur l'antinominalisme du discours communiste

Comment pourait-on définir notre époque? Au milieu des années '60 la mentalité structuraliste a commencé à dominer la pensée occidentale. Le discours totalisant le plus significatif des dernières décennies a été précisément le discours structuraliste: une grande partie de l'intelligentsia de l'Europe de l'Est l'a récupéré et l'a assimilé dès le début; quelques années plus tard il s'est infiltré en Amérique du Nord où il survit de nos jours encore dans les universités de la gauche libérale, pendant que dans son pays d'origine il est depuis longtemps entré dans l'histoire.

Le discours structuraliste est — dans les termes du couple philosophique médiéval — un discours «réaliste» dans toutes ses fibres: pour les structuralistes, les *réalia* qui dépassent tout texte connu existent pour de bon, sous la forme des *Universalia* indépendants du temps et de l'espace, formes invariables depuis les débuts de la culture et de la narration. Simple et didactique, la réforme structuraliste fondamentale peut être définie par la tentative de décrire le concret et le contingent à l'aide de schèmes a priori: les structuralistes ont regardé l'accidental par le biais des *Universalia.* Les modèles narratifs folcloriques de Vladimir Propp, les invariants ethnologiques de Lévi-Strauss, la phonologie, la sémantique structurale de Greimas représentent autant d'essais de réduire le concret imperceptible aux schèmes atemporels et abstraits.

La réaction «réaliste» du structuralisme a signifié un changement de mentalité à l'orée du vingtième siècle. Pearce, Saussure ou Wittgenstein avaient pris la même direction et avaient contribué à fonder l'édifice d'une nouvelle pensée. Les années '60 et le structuralisme français ont représenté l'apogée de la réforme qui a couvert plusieurs décennies.



Scanned with OKEN Scanner

La révolte contre tout un siècle de «nominalisme» — il s'agit bien sûr du XIX-ème — réunit tous les courants de la pensée préstructuraliste: le siècle de l'histoire, du romantisme, de l'affirmation des sciences de la nature sous forme de catalogue, siècle des particularismes (nationaux ou régionaux) — avait subi l'emprise de l'individuel et du pittoresque. Le siècle passé porte l'empreinte de l'effervescent nouveau. L'antinominalisme, en tant que doctrine affirmée, constitue la frontière même qui sépare l'esprit du siècle passé de celui que nous appelons encore le nôtre.

Pour ce qui est de la situation du couple appartenent au dialogue platonicien, on serait tenté — à première vue — d'approcher le discours structuraliste de l'hermogénisme, c'est à dire de la vision du langage-convention: Ferdinand Saussure n'a-t-il point été l'idole de tous les structuralistes? Ceux-ci n'ont-ils pas abusé de la terminologie saussurienne, truffant leurs textes de *signe, arbitraire, sens, signifié, signifiant, référent, système,* etc., termes constituant une mélodie presque indépendante, qui accompagnait toujours le raisonnement?

Toutefois, le sens profond du discours structuraliste demeure essentiellement cratylien parce qu'il se trouve à la recherche permanente des motivations. Dans les textes structuralistes les plus pittoresques ou les plus absurdes, ce penchant irrépressible saute aux yeux. Lorsque Philippe Sollers, dans ses années maoïstes, essayait de déchiffrer des idéogrammes politiques chinois du point de vue du «Parti«, ce qu'il faisait ce n'était pas de la science mais de la rêverie cratylienne; toute la grammatologie de J. Dérrida, notamment *L'écriture et la différence,* en spéculant brillamment sur l'homonymie jamais parfaite entre *différence* et *différance,* poussait le cratylisme à ses limites dernières et le transformait en méthode de travail. On retrouvait une tendance cratylienne diffuse — même si elle n'était pas toujours aussi spectaculaire — chez tous les coryphées du structuralisme (Barthes, Greimas, Foucault, Kristeva), pris dans le même rêve absurde de la quête à tout prix de la motivation.

Aucun langage, aucune formulation, aucun discours ne sont innocents: voilà l'idée qui a fondé le structuralisme. Langage, formulations ou discours, ils tentent tous de cacher ou de compliquer leur structure primordiale, structure en fin de compte extrêmement simple et descriptive par des oppositions binaires ou par des formules ternaires. Derrière toute forme de discours il fallait chercher une structure verbale, tout le spectacle de la culture possédait une «narrativité» propre. Découvrons donc la source occulte, le schème qui se trouve au-delà des réalités phénoménales! Prise dans ces termes, la démarche structuraliste est



Scanned with OKEN Scanner

très proche de l'éponymie platonicienne, de l'exercice de Cratylos dans le dialogue d'il y a deux mille trois cents ans.

Ce n'est qu'à la lumière de ce raisonnement qu'on pourra comprendre la substance du discours communiste totalitaire. En intitulant la présente étude «L'instauration par le langage» on a choisi de nommer d'emblée le sens du discours en question. Créé en Russie dans les premières années du pouvoir soviétique il s'était dessiné, dans ses grandes lignes, dans les documents des organisations bolchéviques aux alentours de 1900, dans la propagande et la rhétorique de la révolution de 1905, pour aboutir à des formes fixes vers 1917. Peu à peu, ce type de discours remplacera tous les autres: dans la Russie d'après la révolution de 1917 le pluralisme des opinions et des discours a perduré pendant quelques années; le discours communiste commence par être majoritaire, pour devenir tutélaire et finalement l'unique discours possible. Les trois étapes ont été vite parcourues: dans la deuxième moitié de la troisième décennie la dernière étape était déjà atteinte.

De Russie, où ce discours a été créé et expérimenté, il passe *tel quel* dans les pays occupés par les troupes soviétiques. Pour les pays de l'Europe de l'Est le parcours a été encore plus rapide puisqu'il a été importé sous sa forme finale, le discours unique. Les étapes préliminaires — le discours majoritaire et ensuire tutélaire — n'ont été que mimés dans les pays occupés. La rapidité et la brutalité de l'instauration du discours unique ont représenté la cause principale de la perception en tant qu'artifice de ce discours. Même en 1989, au moment du démantèlement du système, le discours communiste n'avait pas réussi à fonder sa propre légitimité, restant toujours «corps étranger» par rapport à la réalité qu'il prétendait refléter.

Dans toute organisation sociale, le côté verbal du système de gouvernement joue un rôle important: mais dans aucune autre société il n'atteint l'importance et la force accablante qu'il a dans le communisme. On a appelé ce type de société «logocratique» — affirmation parfaitement valable, tant qu'aucun détail de l'immense construction ne peut être imaginé sans le support d'un code verbal bien mis au point, impossible à modifier selon la volonté individuelle.

Sans aucun doute, aujourd'hui, la logocratie communiste représente l'image parfaite du «réalisme» de type médiéval. Ses principales articulations peuvent être résumées par tout autant des points de départ issue de la forme du discours théologal dominant au XIII-ème siècle:

— *Universalia* domine le discours communiste dérobé à l'action du temps et de l'évolution. Ici, chaque représentation verbale particulière



Scanned with OKEN Scanner

doit partir, en principe, du discours tutélaire, mais, à la différence de celui du XIII-ème siècle, la tutelle de chaque affirmation ne revendique pas une autorité métaphysique (comme chez Thomas d'Aquin), mais idéologique. Les textes des soi-disant «classiques du marxisme-léninisme», avec les derniers documents essentiels du parti communiste en question, forment le «discours tutélaire» d'où dérive d'une manière obligatoire tout discours particulier. Dans la plupart des situations la parenté est si visible que le discours ponctuel garde les thèmes, les syntagmes et même la syntaxe du discours tutélaire. Conséquence visible: les renvois fréquents à la source première, la citation en clair, l'invocation des noms sacro-saints (Marx, Lénine), ensuite celui du secrétaire général du parti du moment. La citation de ce dernier est la seule concession faite au temporel.

Le discours tutélaire limite sévèrement l'aire du discours ponctuel: strictement marquée, elle ne peut en aucun cas être transgressée; car le dépassement voulu ou accidentel du territoire permis peut annuler *de facto* le discours ponctuel, avec toutes les conséquences qui en découlent pour l'auteur d'une telle déviation.

— *Le caractère répétitif* du discours communiste est la suite des *realia* dont il se réclame, marque stylistique indéniable de reconnaissance rapide. Une des sources du répétable est représentée, bien sûr, par la *citation:* les textes de référence sûre ne sont pas nombreux, y faire allusion reste une obligation, ainsi les mêmes citations reviennent d'une manière stéréotypée pour souligner les mêmes «vérités». Dans le discours communiste, comme dans le discours théologal, les citations offrent la stabilité du texte et un air familial, spécifique au dogme repris à l'infini.

De l'immobilité des citations ressort l'immobilité des expressions «originales»; même s'il ne s'agit plus d'un fragment classique, le discours communiste bâtit son propre réseau de formules dont la tendance est la pétrification, l'atteinte de la rigidité des citations-mêmes. Graduellement, les formules imaginées pour une circonstance quelconque, une fois acceptées, gagnent la force intangible de la citation, elles ne peuvent elles non plus être modifiées. Le discours politique totalitaire se déplace en conséquence vers l'aire des termes obsessifs et des syntagmes tout faits. En fait, il s'est transformé en un sous-code linguistique qu'on apprécie tel quel, en un langage spécialisé.

— *Le mépris du contingent* — trait frappant du «réalisme» médiéval — est passé aussi dans le discours communiste. Celui-ci craint instinctivement le concret, puisque tout détail contingent veut dire imprévisible, innovation individuelle, impossible à reproduire or, le discours tutélaire



Scanned with OKEN Scanner

suppose un ordre humain définitif, fixé une fois pour toutes. Il ne se nourrit pas de la réalité (malgré toute la démagogie faite autour de la pratique marxiste et toutes les déclarations sur la «liaison avec la vie» de la panoplie rhétorique officielle): en fait, il tourne le dos d'une manière programmée aux réalités qui se composent normalement de milliers d'exceptions ponctuelles au schème théorique.

Le rapport entre le discours communiste et la réalité peut être résumé d'une seule manière: si la réalité contredit la théorie, tant pis pour la réalité! La théorie étant infaillible, la réalité doit suivre; sinon, cela signifie que la réalité est devenue aberrante et qu'elle peut être délibérément ignorée. Pendant des décennies le discours dont on s'occupe s'est situé dans une irréalité totale, n'ayant aucune relation avec ce qui se passait autour.

— *L'atemporalité* du discours communiste apparait comme conséquence naturelle: les références aux fondateurs de la doctrine sont toujours considérées comme actuelles, elles peuvent guider le discours même un siècle après la disparition de Marx, par exemple. Le discours communiste ne semble pas soumis au temps, érodé ou influencé par lui: l'écoulement des années devient argument pour l'immuable, le passage du temps historique — confirmation brillante de la théorie originaire. La vérité a été formulée par les «parents fondateurs», ce serait la tâche de la réalité de la confirmer. L'hyperréalité dans laquelle se complaît la logocratie a comme résultat la mise entre parenthèses de la dimension temporelle de la réalité.

— *Le cratylisme structural,* propre au discours «réaliste», se retrouve donc dans le discours dont on parle. La deuxième dimension du discours communiste, mais aussi structuraliste, est, d'ailleurs, cratylienne. On a affaire à une terminologie parfaitement contrôlée: aucun mot-clé du discours (presque aucun mot, à l'exception des outils grammaticaux) ne s'y trouve par hasard ou innocemment;chacun a une motivation historique, est fondé sur sa présence dans un texte classique ou dans un certain contexte déjà classicisé. Toutes les utilisations ultérieures tiennent compte de la première attestation, devenue primordiale. A l'intérieur d'un tel discours s'établit la célèbre *éponymie* platonicienne, étymologie *sui generis* dans le cadre d'un texte fermé, d'un corpus bien délimité. Dans ce type de discours, certains termes acquièrent une signification particulière, différente de la langue commune: dans le sous-code communiste des mots comme *révisionnisme, capitaliste, déviationniste* etc. ne peuvent jamais avoir un sens neutre ou technique puisque leur première attestation les a marqués pour toujours. Dans le



Scanned with OKEN Scanner

texte fermé, de dimensions réduites, les mots sont devenus porteurs de sens «positif» ou «négatif».

Pour cette raison, l'inventaire lexical avec lequel on est en contact reste extrêmement réduit, un langage pauvre. Ce n'est qu'ainsi qu'on peut assurer une étymologie contrôlable idéologiquement, pour un nombre réduit de mots. En général, l'inventivité verbale n'est pas du tout recommandable: elle laisserait pénétrer la réalite vivante à l'intérieur de son discours, et, en même temps, les influences suspectes et incontrôlables. La pauvreté programmée du style est beaucoup plus sûre.

Pour identifier le dernier sens cratylien du langage totalitaire, il faut remarquer que celui-ci élève une prétention que même les plus extrémistes porteurs du signe cratylien n'avaient imaginée: dans la vision communiste, le langage *crée* la réalité. Tant qu'elle n'a pas été *nommée* dans le discours officiel, la réalité n'existe pas. Elle prend corps seulement quand elle devient formule (immuable, bien sûr).

Il ne s'agira pas d'une création innocente: quand elle acquiert sa place dans le discours, donc quand elle est «nommée», la réalité est instamment jugée, puisqu'elle se trouve formulée dans un langage qu'on ne peut pas modifier, ayant déjà une connotation positive ou négative.

Une semblable prétention aurait éveillé l'amusement de n'importe quel humaniste au début de notre siècle. Mais, bientôt, le rêve devenait une écrasante réalité, malgré son absurde intrinsèque. Sur une grande partie du globe, l'existence a commencé à être conditionnée par la parole, n'ayant droit de reconnaissance officielle qu'à mesure de sa pénétration dans le discours, qu'il se soit agi de personnages, de documents, d'événements historiques ou de réalités géographiques. De grands philosophes ou écrivains, le Roi de Roumanie, la Bessarabie et la Bucovine de Nord — pour prendre les exemples les plus usuels — ont été officiellement frappés par la non-réalité sous la domination communiste en Roumanie, malgré le fait que personne ne doutât de leur véritable existence. La prétention de l'instauration par le langage — courante en Mésopotamie ou en Chine Impériale des V—VIII-ème siècles — a pu renaître en Europe au XX- siècle.

Les allusions au «réalisme» médiéval, liées au discours communiste, doivent être prises pour ce qu'elles sont — une étiquette dénominative, pour comprendre une réalité qui n'a rien à voir avec le Moyen-Age. Le XIII-ème siècle a représenté, à l'ouest de l'Europe, la sédimentation brillante d'au moins trois siècles de recherches, de combinaisons de ferveur religieuse avec la philosophie. Le système de Saint Thomas d'Aquin a été édifié non seulement par la culture mais surtout par ce qu'on appelle la «bonne foi». Rien de tout cela dans le discours commu-



Scanned with OKEN Scanner

niste dont le «réalisme» philosophique reste subordonné à l'idéologie et a un objectif extrêmement concret: le pouvoir politique.

Cette variante extrême du cratylisme n'a certainement pas représenté un but prémédité au moment de l'édification du discours communiste: l'aberration s'est insinuée au fur et à mesure que le nouveau régime politique prenait forme. La contamination linguistique a seulement été une conséquence impossible à éluder. Personne n'avait pu prévoir, en 1900, l'apparition d'un système politique logocratique dans la partie la plus civilisée du monde, en Europe — même pas ceux qui travaillaient déjà, instinctivement, dans ce sens.

La chute du système communiste a été surtout une chute de langage, une annulation linguistique. A l'instant où le système politique est sorti du langage unique, la logocratie n'a plus eu de survie. Au moment de la conquête de la pluralité des langages, une sorte de nominalisme instinctif s'est instauré automatiquement, ce qui rend impossible la poursuite de l'ancien jeu. Sans le discours autoritaire unique le système communiste ne peut pas exister.

Tant que l'ancien discours reste en morceaux visibles, la reconstitution du langage «réaliste», donc du discours autoritaire parfait, apparait comme improbable. La découverte du discours sans contrôle a eu lieu brusquement, en 1989, sur un territoire immense, dans un monde terrorisé jusqu'alors par la logocratie. La jouissance des disponibilités du discours pluriel récemment conquis fonctionne pour l'instant comme une drogue,comme une substance de la délivrance rationnelle. Dans cette détermination «surstructurelle» réside, pour longtemps, la principale difficulté du redressement du pouvoir communiste dans l'Est de l'Europe: il est difficile de rebâtir un discours «réaliste» sur les ruines de celui qui vient à peine d'être confondu. Les communistes bénéficient dans les pays de l'Est de nombreux atouts: une économie démantelée, presque les mêmes personnes aux fonctions principales de commande de l'Etat, la certitude de la neutralité de l'Occident en situation de crise, etc.; et pourtant, le système logocratique ne peut plus être restauré. Pour l'instant il leur manque le discours, il est couvert par le son assourdissant des discours nominalistes en pleine effervescence.

N'oublions pas que le langage fondé sur les *Universalia* sédimentés peut être obtenu seulement dans un intervalle assez long pour être appelé historique. Bâtir un nouveau discours autoritaire et tutélaire implique une action difficile et prolongée, imaginable seulement après l'épuisement des ressources du nominalisme redécouvert.

En cela réside, probablement, notre chance.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ANTONIN ARTAUD

# TEATRUL ŞI DUBLUL SAU

*Prefaţă*

Teatrul nu e nimic, dar se serveşte de toate limbajele: gesturi, sunete, cuvinte, focuri, strigăte, se regăseşte exact în punctul unde spiritul are nevoie de un limbaj pentru a-şi realiza producţiile sale.

Iar fixarea teatrului într-un limbaj, cuvinte scrise, muzică, lumini, zgomote, — indică fără întârziere pierzania sa, alegerea unui limbaj dovedind gustul pe care-l ai pentru facilităţile acelui limbaj; iar secătuirea limbajului însoţeşte mărginirea sa.

Pentru teatru, ca şi pentru cultură, problema este aceea de a numi şi a dirija umbre: iar teatrul, care nu înţepeneşte în limbaj şi în forme, dăunează prin producerea de false umbre, dar pregăteşte calea unei alte naşteri de umbre în jurul cărora se aglutinează adevăratul spectacol al vieţii.

A frânge limbajul pentru a atinge viaţa, înseamnă a face sau reface teatrul...

*Prima scrisoare, 15 septembrie 1931*

...Dacă termenul de punere în scenă a luat prin uz sensul acesta depreciativ, e din cauza concepţiei europene despre teatru, care acordă întâietate limbajului articulat faţă de toate celelalte mijloace de reprezentare.



Scanned with OKEN Scanner

Nu e absolut dovedit că limbajul cuvintelor ar fi cel mai bun cu putinţă. Şi mi se pare că pe scenă, care este înainte de orice un spaţiu de umplut şi un loc unde se petrece ceva, limbajul cuvintelor trebuie să cedeze pasul limbajului prin semne al căror aspect obiectiv este acela ce ne frapează imediat cel mai bine.

Considerat din acest unghi, travaliul obiectiv al punerii în scenă recapătă un fel de demnitate intelectuală datorită faptului că vorbele se şterg în faţa gesturilor, şi datorită faptului că partea plastică şi estetică a teatrului abandonează caracterul său de intermediar decorativ, pentru a deveni în sensul propriu al cuvântului un limbaj care comunică direct...

Şi mai mult decât atât, gesturile concrete trebuie să fie de o eficacitate destul de puternică pentru a ne face să uităm chiar şi necesitatea limbajului vorbit. Or, dacă limbajul vorbit există, el nu trebuie să fie decât un mijloc de relansare, un releu de spaţiu agitat; iar cimentul gesturilor trebuie, prin forţa eficacităţii sale umane, să ajungă până la valoarea unei adevărate abstracţiuni.

Într-un cuvânt, teatrul trebuie să devină un fel de demonstraţie experimentală a identităţii profunde între concret şi abstract. Căci alături de cultura prin cuvinte există cultura prin gesturi. Există alte limbaje în lume decât limbajul nostru occidental care a optat pentru despuiere, pentru secătuirea ideilor, acolo unde ideile ne sunt prezentate în stare inertă fără a clătina în trecere un întreg sistem de analogii naturale, precum în limbajele orientale.

...Într-un cuvânt, mi se pare că cea mai înaltă ideie despre teatru ce poate să existe este aceea care ne reconciliază filosofic cu Devenirea, care ne sugerează prin fel de fel de situaţii obiective ideea furtivă a trecerii şi a transmutării ideilor în lucruri, mai mult decât aceea a transformării şi ciocnirii sentimentelor în cuvinte...

*Scrisoarea a doua, 28 septembrie 1932*

...E vorba de a substitui limbajului articulat un limbaj diferit ca natură, ale cărui posibilităţi expresive vor echivala cu cele ale limbajului cuvintelor, dar a cărui sursă se va găsi într-un punct mai adânc şi mai înapoiat al gândirii.

Gramatica acestui nou limbaj trebuie încă găsită. Gestul este materia ei, şi capul, şi dacă vrem, alfa şi omega. El porneşte de la necesitatea vorbirii, mult mai mult decât de la vorba deja formată. Dar găsind în vorbire un impas, el revine la gestul spontan. Ea atinge în treacăt unele din legile expresiei materiale umane. El se scufundă în necesitate. El reface poetic traiectul care a dus la crearea limbajului vorbirii şi pe care îl face să retrăiască sub toate aspectele sale. El pune în lumină raportu-



Scanned with OKEN Scanner

rile incluse şi fixate în stratificările silabei umane, şi pe care aceasta, închizându-se asupra lor, le-a ucis. Toate operaţiunile prin care cuvântul a trecut pentru a semnifica acest Aprinzător de incendii pe care Focul Tată îl păstrează ca pe un scut şi devine aici sub formă de Jupiter contracţia latină a lui Zeus-Pater grec, toate aceste operaţii prin strigăte, prin onomatopei, prin semne, prin atitudini şi prin lente, abundente şi pasionate modulaţii nervoase, plan de plan şi termen de termen, el le reface. Căci eu pun ca principiu afirmaţia că cuvintele nu vor să spună totul şi că prin natura şi din cauza caracterului lor determinat, fixat o dată pentru totdeauna, ele opresc şi paralizează gândirea în loc să-i permită şi să-i favorizeze dezvoltarea. Iar prin dezvoltare eu înţeleg adevăratele calităţi concrete, de întindere, atunci când suntem într-o lume concretă şi întinsă. Acest limbaj, aşadar, vizează închiderea şi utilizarea întinderii, adică a spaţiului şi, utilizându-l, să-l facă să vorbească: imaginile, ca şi cuvintele, pe care le adun şi le fac să-şi răspundă, unul altuia, după legile simbolismului şi după analogii vii. Legi eterne, care sunt cele ale oricărei poezii şi ale oricărui limbaj viabil şi, între alte lucruri, cele ale ideogramelor Chinei şi ale vechilor hieroglife egiptene. Aşadar, departe de a restrânge posibilităţile teatrului şi ale limbajului, sub pretext că nu voi juca piese scrise, eu extind limbajul peste toată scena, îi multiplic posibilităţile.

Eu adaug limbajului vorbit un alt limbaj şi încerc să-i trezesc bătrâna eficacitate magică, eficacitatea lui vrăjită, integrală. Când zic că nu voi juca piesă scrisă, vreau să spun că nu voi juca piesă bazată pe scriitură şi vorbire, că în spectacolele pe care le voi monta va exista o parte fizică preponderentă, care nu va putea fi fixată şi scrisă în limbajul obişnuit al cuvintelor; şi că însăşi partea vorbită şi scrisă va fi într-un sens nou.

Teatrul, invers decât se practică aici, adică în Europa, mai bine zis în Occident, nu va mai fi bazat pe dialog, iar dialogul însuşi, puţin cât va mai rămâne, nu va fi redactat, fixat aprioric, ci pe scenă; el se va realiza pe scenă, se va crea pe scenă, în corelaţie cu celălalt limbaj şi cu necesităţile, atitudinile, semnele, mişcările şi obiectele scenei. Dar toate aceste tatonări obiective se vor produce în însăşi materia teatrală, în care Vorbirea va apărea ca o necesitate, ca rezultatul unei serii de compresiuni, de ciocniri, de frecări scenice, de evoluţii diverse — (astfel, teatrul va redeveni o operaţie autentic vie, îşi va păstra acel mod de palpitaţie emotivă fără de care arta este gratuită) —, toate aceste tatonări, aceste căutări, aceste şocuri vor duce totuşi la o operă, la o compoziţie înscrisă, fixată în cele mai mici detalii, şi notată cu noi mijloace de notaţie.



Scanned with OKEN Scanner

*Scrisoarea a patra, 28 mai 1933*

...Ar fi cazul să revenim cât de puţin la sursele respiratorii, clasice, active ale limbajului, să legăm cuvintele de mişcările fizice care le-au dat naştere, iar latura logică şi discursivă a vorbirii să dispară sub latura lui fizică şi afectivă, mai bine zis cuvintele, în loc să fie luate numai pentru ceea ce vor să spună gramatical vorbind, să fie ascultate sub unghiul lor sonor, să fie percepute ca mişcări, iar aceste mişcări ele însele să se asimileze cu alte mişcări directe şi simple, aşa cum avem în toate împrejurările vieţii şi cum nu le utilizează actorii pe scenă îndeajuns, şi iată că limbajul literaturii se recompune, devine viu; iar alături de acest lucru, ca în pânzele unor bătrâni pictori, obiectele încep ele însele să vorbească. Lumina, în loc să facă decor, ia aparenţele unui adevărat limbaj şi lucrurile de pe scenă, zumzăind de semnificaţiile lor, se ordonează, îşi arată figurile. Iar din acest limbaj imediat şi fizic, regizorul să dispună singur...

...Căci în afară de o reprezentare cu mijloace materiale şi grele, punerea în scenă pură conţine prin gesturi, prin jocuri de fizionomie şi atitudini mobile, prin utilizarea concretă a muzicii, tot ceea ce conţine vorbirea, şi în plus ea dispune, de asemenea, de vorbire. Repetiţii ritmice ale silabelor, modulaţii particulare ale vocii învăluind sensul precis al cuvintelor, precipită în număr mai mare imaginile în creier, graţie unei stări mai mult sau mai puţin halucinatorii, şi impun sensibilităţii şi spiritului un fel de alterare organică menită să contribuie la înlăturarea gratuităţii care caracterizează de obicei poezia scrisă. Pentru că în jurul acestei gratuităţi se concentrează întreaga problemă a teatrului.

...Mi se pare că noţiunea unui limbaj care n-ar aparţine decât teatrului ar putea să se confunde cu ideea unui limbaj în spaţiu, aşa cum se poate produce el pe o scenă, şi opus limbajului cuvintelor. Limbajul teatrului e, în definitiv, un limbaj al scenei, care e dinamic şi obiectiv. El profită de tot ceea ce poate să fie pus pe o scenă în materie de obiecte, forme, atitudini, semnificaţii. Dar în măsura în care toate acestea se organizează, şi organizându-se, se separă de sensul lor direct, urmărind să creeze un adevărat limbaj bazat pe semn, nu pe cuvânt. Li se smulge lucrurilor sensul lor direct şi li se dă un altul.

**(Din** *Le Théâtre et son Double*, **Gallimard, 1938)**

*În româneşte de ŞTEFAN POPA*

Scanned with OKEN Scanner

GEORGES MOUNIN

# MIMUL CONTEMPORAN

1.

Analiza patomimei aşa cum se manifestă ea astăzi, cel puţin în Franţa, reprezintă tentativa cea mai aventuroasă de aplicare a conceptelor familiare semiologiei saussuriene într-un domeniu de graniţă şi despre care nu se poate susţine că nu este dincolo de graniţă (adică în afara competenţei semiologului). De fapt, fără a vorbi despre problemele ridicate din acest punct de vedere de orice spectacol, e vorba poate de o utilizare a gestului de gradul patru (nici gestul ca act, nici ca semn social, nici măcar ca reprezentare teatrală a unui eveniment), cu o valoare pur poetică pe care semiologia comunicării nu este încă înarmată să o studieze. Ne vom asuma totuşi acest risc, dacă nu pentru altceva măcar pentru a experimenta validitatea conceptelor analizei în acest domeniu şi pentru a observa una din limitele aplicării lor.

2.

Înainte de a studia utilizarea gestului în mimă, n-ar fi inutil să situăm semiologia însăşi a gestului. Dispunem în această privinţă de o panoramă, numărul special al revistei *Langages*[1] *intitulat «practici şi limbaje gestuale», cu un articol-program de Greimas*[2]. Autorul defineşte acolo mai întâi domeniul «limbajelor prin gesturi», care se numeşte şi gestică, dar pe care l-ar numi mai bine: sistemele de comunicare (?) prin gesturi. Inventariul propus cuprinde gesturile personajelor în pictura figurativă, în desenele animate, cele ale crainicilor la televiziune, cele din desenele în proiectarea metodelor audio-vizuale, ale personajelor din filmele îndeosebi mute, ale oratorilor, pedagogilor şi conferenţiarilor, ale şefilor de orchestră, din balet, din pantomimă, codul gestual al surdo-

[1] Larousse, no, 10, 1968. Vezi şi A.J. Greimas, *Du sens*, Seuil, 1970.
[2] Cf. articolul «Geste», din *Larousse du XXème siècle*.



Scanned with OKEN Scanner

muţilor, ca şi rolul gesturilor în societăţile arhaice. În afara acestei enumerări, textul face aluzie la gesturile de la circ, la cele ale machiajului feminin (în Franţa şi în India) şi la cele descrise în textele literare. Cu toate că inventarul n-are pretenţia de a fi exhaustiv, se pot indica câteva omisiuni evidente, precum gesturile agenţilor de circulaţie (domeniu modest, dar chiar prin aceasta instructiv în momentul în care trebuie să începi punerea la punct a unei metode de analiză *ex nihilo),* indicaţiile gestuale în cărţile de şcoală având ca materie limbile vii, sau în piesele de teatru (pentru acelaşi motiv), gesturile în teatru, şi poate chiar mai întâi cele de la operă. Nu e vorba, evident, la Greimas decât de un început de inventar, a cărui adevărată insuficienţă este de altfel de a nu sugera nici un principiu semiologic de clasare, adică de a nu reflecta nici o ipoteză generală, nici o metodologie propriu zis semiologică, pentru că chestiunile pertinente nu sunt puse încă de la început. Metz şi Greimas propun o distincţie între limbajele gestuale substitutive ale vorbirii (surdo-muţi, filme mute, pantomime), completive (însoţitoare de vorbire), şi pure. Distincţia este utilă, dar exterioară sistemelor înseşi, dacă acestea există. Numai în treacăt sunt menţionate opoziţiile între ceea ce este cod şi ceea ce este non-cod, apoi între codurile «naturale» şi codurile artificiale. Dar, de pildă, există intenţia de comunicare? Aceasta ar selecţiona, ca urmând să fie explorate în primul rând, codul gestual al surdo-muţilor, gesturile agenţilor de circulaţie; poate politeţea şi pantomima clasică, nu fără probleme însă; poate de asemenea rolul gesturilor (puternic ritualizate) în societăţile arhaice. Există comunicare între participanţi activi, în acelaşi timp emiţători şi receptori; sau numai (sau în plus), spectacol al acestei prime comunicări privit de alţi receptori pasivi? Există absenţă a intenţiei de a comunica, dimpotrivă, ceea ce parţial e cazul gesturilor non funcţionale ale crainicilor, oratorilor, chiar dansatorilor, actorilor. (Metz şi Greimas îşi dau seama clar de importanţa problemei: cum să distingi gestul-act de gestul-semn? Dar ei nu propun criterii distinctive, nici măcar pornind de la intenţia de comunicare, oricât de delicată ar fi punerea ei în lumină în anumite cazuri).

Şi cum să desparţi funcţionalul de non-funcţional, pertinentul de non-pertinent? Există cazuri în care absenţa intenţiei de comunicare e *totală,* ca în cazul femeilor care-şi fac toaleta? Şi care e funcţia, adică pertinenţa, gesturilor transcrise într-un text literar? În fine, de ce fel de tip de comunicare e vorba, dacă într-adevăr există comunicare? De exemplu, e vorba sau nu de comunicare reciprocă în care orice receptor poate deveni emiţător la rândul său şi vice versa? E vorba sau nu de comunicare tranzitivă, în care mesajul iniţial poate fi prelungit fără a fi alterat printr-un lanţ de emiţători succesivi ca în limbile naturale, sau în telegraful Chappe (ceea ce nu este cazul la albine, de exemplu, unde cele strângătoare care dansează îndărătul cercetaşei nu pot transmite la rândul lor altor albine informaţiile pe care le-au primit)? E vorba de comunicare universală, în care mesajele pot să transmită tot ce conţine experienţa socială a emiţătorilor, sau de comunicare restrânsă a unui domeniu semantic foarte limitat (cazul gesturilor agenţilor de circulaţie, al dirijorilor de orchestre, etc.)? Formează mesajele sistem sau nu, unităţile care le construiesc sunt ele discrete sau nu? Care e natura legăturilor între construcţia de unităţi şi de mesaje în spaţiu (ceea ce e întotdeauna cazul pentru gesturi), şi în timp? Această primă şi instructivă



Scanned with OKEN Scanner

explorare întreprinsă de Metz şi Greimas, poate pentru că nu ia din semiologie decât concepte izolate între ele şi nu o teorie solid structurată (ca aceea a lui Buissens sau a lui Prieto, de pildă), poate să dezorienteze la fel cum orientează: ea nu exploatează distincţiile fundamentale între act şi gest, între sistem direct şi sistem substitutiv, între cod şi non-cod, între discret şi continuu, pe care le-a evocat mai mult decât le-a pus. În plus, ea le aşează pe acelaşi plan; şi pe acelaşi plan de asemenea cu probleme mai puţin centrale, cum sunt raporturile între gest şi muzică, gest şi limbi naturale, gest şi imagine. Întreaga documentaţia furnizată de numărul special din *Langages* (în afară de articolele lui Creswel şi al Cleliei Hutt, ca şi preţioasa amorsă bibliografică făcută de Lacoste şi Kristeva) este fără îndoială slăbită de aceste bâjbâieli conceptuale iniţiale.

3.

Cuvântul *mim*, în greacă, e un cuvânt cu semnificaţie transparentă, el designează pe *imitator* (cf. *mimesis, mimetic,* etc.). Era actorul comic, înzestrat cu facultatea de a imita, care apare mereu în spectacolul nostru de varietăţi. *Pantomimul*, la Roma, era actorul capabil, numai prin intermediul gesturilor, de a juca el singur toate personajele dintr-o piesă. Din aceste definiţii se vede originea istorică cel puţin parţială a lucrului, şi cea a cuvântului. Dar, în studiul ce urmează, vom lăsa la o parte atât problema originilor (magico-religioasă pornind de la riturile propiţiatoare sau de vrăjitorie, de la scenele misterelor, ludică, pornind de la jocurile copiilor, ca şi cea ale meseriilor, prezentă, de altfel, în jocul de adulţi în secolul al XVIII-lea? [1]), cât şi problema tuturor interpretărilor filozofice, estetice, literare.

Vom lăsa de o parte, de asemenea, ceea ce s-ar putea numi comentariul liric pe care-l constituie declaraţiile mimilor contemporani înşişi — ale cărui modele sunt scrierile lui Artaud despre teatru, sau cele ale pictorilor despre pictură. Acestea sunt documente inapreciabile, dar a căror lectură literală şi interpretare corectă sunt la fel de dificile, deoarece cu ele suntem în faţa unor mărturii subiective, exprimate de artişti, în mod de asemenea foarte subiectiv, şi care încearcă, la fel cu poezia, să exprime prin limbaj anumite experienţe individuale, trăite din plin, pe care limbajul nu este în general echipat să le exprime. Dacă, de pildă, Jacques Lecoq zice: «Când trag şi împing, eu iau şi primesc, iubesc şi urăsc»[2], el încearcă să expliciteze experienţa sa în termeni de interpretare simbolică, şi aceasta e un document despre raportul lui însuşi cu arta sa, nu o certitudine ştiinţifică. Când el declară că «dacă gestul este copilăria şi finalitatea cuvântului, sportul este poate copilăria teatrului, şi una din cele mai frumoase prelungiri ale lui», legăturile pe care el le indică sunt fără îndoială la fel de importante ca şi formulele, mai mult sugestive decât riguroase. Când el declară că «Masca este aici obiect de trecere, care ne duce de pe un ţărm (cotidian) pe altul (artistic), dintr-o dimensiune în alta», el adaugă problema propriei sale

---

[1] Cf. J.O. Grandlouan, *Les Jeux de l'esprit*, Scarabée, 1953, p. 152.
[2] Citatele din J. Lecoq provin dintr-un interviu (roneografiat) la Antena culturală Malakoff, şi dintr-o plachetă-program editată în cadrul Bienalei de la Veneţia sub titlul *Seminario e tavola rotonda sul ritorno all'espressione fisica dell'attore*, 17—19 septembrie 1969, 10 p.



Scanned with OKEN Scanner

experienţe cu masca celei a funcţiei măştii, mult mai mult decât ne-o înfăţişează pe aceasta din urmă. Când el sugerează că «mişcarea se naşte dintr-un dezechilibru care-şi caută echilibrul», în loc să ne gândim că avem de a face cu un truism, trebuie să încercăm a distinge ce experienţă dificilă voia el să conducă aici la exprimarea de sine. Fără a respinge aceste mărturii, fără măcar a le critica (ele rămân tentative patetice de a descrie cu ajutorul cuvintelor experienţe biologice, psihologice, estetice adesea la graniţa incomunicabilului), vom încerca, profitând mereu de pe urma lor, să nu le luăm ca răspunsuri oraculare la întrebările dificile pe care le ridică interpretarea pantomimei.

Corpus-ul de la care plecăm pentru a reflecta asupra funcţionării poate semiologice a pantomimei constituie o a treia delimitare: spectacole văzute, în epoci diverse şi uneori îndepărtate, ale lui Charlot, Marceau, Decroux, Boulanger, ca şi Jean-Louis Barrault în *Les Enfants du paradis;* dar mai ales demonstraţii sau spectacole mai recente văzute de Jacques Lecocq, Gilles Ségal, Pierre Byland, Renée Citron şi Philippe Avron. Acestora li se adaugă texte şi expuneri ale lui Jacques Lecocq despre rolul său ca profesor de mimă, dificil de folosit pentru motivele expuse mai sus, dar fără care nimic din ce se va putea citi în continuare n-ar fi putut fi scris.

4.

În al doilea sfert, apoi în a doua jumătate a secolului XX, mima pare a se detaşa tot mai mult, formal, de pantomima tradiţională sau pantomima albă — aceasta poate ca o variaţie de pantomimă ce va rămâne fără urmare; sau ca o separare, productivă şi definitivă, ca un nou gen pornind de la cel vechi. Pantomima pare să păstreze amintirea originilor sale, ea e adesea comică, aşa cum era la Roma sau în Commedia dell'Arte. Sistemul ei e foarte clar: un gest mimat reprezintă un gest făcut în viaţa cotidiană, fără cuvinte (a şlefui, a mânca, a vâsli, a înota, sau a scrie), sau cu cuvinte («Nu se poate!», «Nu, nu, nu», «Ce mai faci?», «Acolo»). În ultimul caz, gestul, care în realitate era însoţit de cuvânt, rămâne singur în spectacol şi sugerează el singur situaţia care conţinea acel cuvânt. Unul din corolarele acestui sistem este utilizarea fără rezervă a tuturor gesturilor sociale, însoţitoare de cuvânt sau nu («a se scărpina în cap cu un aer dubitativ», «n-am fost eu, a fost el», «vino repede», etc.). Se poate presupune că un alt corolar este utilizarea sistematică a stereotipiilor motoare, care nu sunt propriu-zis gesturi sociale, ci acte biologice universale, «a încrunta sprâncenele», «a plânge», «a dormi» etc.; gesturi care devin stereotipe pe scenă printr-o anumită stilizare sau convenţionalizare; de exemplu, pentru a «plânge», a-şi freca ochii într-un anumit fel, a sughiţa mişcând tare din umeri, etc. Aici e vorba fără îndoială de un repertoriu care tinde să devină cod şi al cărui decodaj tinde să devină universal, în măsura în care selecţionează forme universale ale biologiei şi ale activităţii umane. Transmiterea tradiţională a acestui repertoriu sau a regulelor elaborării lui mereu aceeaşi de-a lungul stadiilor de civilizaţie care evoluiază, începînd cel puţin cu *Commedia dell'Arte* şi până la Debureau, apoi de la el la Marceau, consolidează acest caracter de cod. Dar numai o investigaţie de ordin istoric, sprijinită pe documentaţia poate unică adunată de Jacques Lecocq în biblioteca sa, ar putea să confirme această ipoteză în amănunt.



Scanned with OKEN Scanner

Prin ce anume încearcă mima de astăzi să se deosebească de pantomimă? Înainte de a preciza acest lucru, să subliniem mai întâi partea de pantomimă care subzistă în mima secolului XX. Aceasta rămâne fondată pe sistemul de bază conform căruia un gest reprezentat este simbolul analogic transparent al actului sau al gestului din realitate («a zbura», «a plonja», «a cânta la pian», «a picta o pânză» etc.). Nu îşi interzice nici recursul la gesturile puternic socializate («a ruga», «a implora», «tăcere!» etc.). Ba chiar, am putea să ne gândim că un spectacol de mimă rămâne accesibil în măsura în care aceste două feluri de gesturi rămân baza întregului număr, contextul inteligibil graţie căruia vor putea să treacă (cel puţin în starea actuală de pregătire, mai bine zis de ne-pregătire, a publicului faţă de acest nou gen) şi alte gesturi mai puţin clare imediat şi care sunt proprii mimei în contrast cu pantomima.

Prima diferenţă între pantomimă şi mimă mi se pare că priveşte lărgirea tematică, mima devenind la limită poezie, adică expresie formală poate nicicând realizată înainte a unei trăiri strict sau profund individuale, cu riscul hermetismului gestual pe care-l comportă evident o atare ambiţie.

5.

Dar examenul marilor linii ale învăţământului mimei, cel puţin aşa cum apare la Jacques Lecocq, ne ajută fără îndoială să ne dăm seama de originalitatea mimei din secolul XX în raport cu pantomima.

Prima regulă este aceea de a pleca de la observarea vieţii cotidiene (*Antenne,* P. 1 şi 11), mai întâi «în stadiul de simplă constatare, lipsită de preocupări interpretative şi literare — observarea ştiinţifică a acţiunilor şi stărilor economice de echilibru al omului» (*Seminario,* p. 3; de asemenea, p. 4). Desigur, această regulă nu poate să deosebească total mima de pantomimă, care trebuia şi trebuie să se sprijine mai mult sau mai puţin empiric pe o bază analogă, chiar dacă o şcoală modernă de mimă se distinge fără îndoială destul de des printr-o observaţie «mai ştiinţifică», şi mai ales prin analiza mai adâncită a atitudinilor şi mişcărilor în lumina a ceea ce ştie azi educaţia fizică şi sportivă. În privinţa aceasta, o parte totuşi foarte importantă a formării mimului nu trebuie confundată cu o teorie a mimei: e vorba de rolul considerabil tocmai al antrenamentului fizic şi sportiv al actorului, mergând până la acrobaţie. Acestea sunt mijloace, nu scopuri ale mimei, sau dacă vrem ştiinţe auxiliare ale mimei, dar nu componente ale sistemului pe care poate îl formează.

A doua regulă de învăţământ de care vorbim aici este aceea de a încerca să extragi din observaţie un *anumit lucru* (care devine propriu-zis gestul mimului). Un lucru dificil de identificat la modul empiric, aproximativ şi subiectiv în învăţământ. Şi totuşi, e vorba aici fără îndoială de operaţia fundamentală care schimbă gesturile vieţii cotidiene în gesturi de mimă; adică de pertinenţa, în sens lingvistic, a acestor gesturi. Jacques Lecocq pare să dea multă atenţie în privinţa aceasta faptului că întotdeauna percepem o diferenţă calitativă între imitatorul amator ne-actor şi mim; şi că «orice persoană sensibilă (dotată) poate să joace viaţa (*recitare la vita*) fără a fi capabilă să joace pe scenă» (*Seminario,* p. 4). Această diferenţă ar proveni din faptul că actorul dotat, format şi antrenat, extrage conştient sau intuitiv din ceea ce observă «un punct comun» al aceluiaşi gest la toţi oamenii, «un fel de numitor comun» (*Antenne,* p. 11; *Seminario,*



Scanned with OKEN Scanner

p. 5). În termeni semiologici, se poate spune că mimul descrie astfel căutarea, selectarea şi organizarea unor *trăsături pertinente* gestuale pe care le percepe într-un mare număr de gesturi asemănătoare, şi din care îşi construieşte propriul gest de teatru.

Dar travaliul actorului merge mai departe decât această primă elaborare, despre care Lecocq spune de asemenea că ea restituie «o stare neutră a gestului şi atitudinii, despuiată de anecdota individuală» (*Seminario,* p. 5). Ce face el aşadar cu aceste trăsături pertinente ale gestului, care-l distinge de imitatorul non-actor? (Ne-am putea gândi că Lecocq a sesizat aici diferenţa ce există între un fonetician foarte dotat, care ar putea *să reproducă* un enunţ într-o limbă necunoscută cu toate variantele fonematice şi nuanţele ei prozodice cele mai individuale — şi lingvistul care analizează acelaşi enunţ în fenomene şi trăsături prozodice pertinente). Jacques Lecocq dă târcoale acestei noi operaţii, diferită de precedenta, încercând o serie de formulări apropiate. Pentru el, această operaţie consistă într-o «nevoie de a clasa (dar şi) de a epura, de a merge la esenţial» (*Antenne,* p. 7), formulă în care putem aprecia că cuvintele *a epura, esenţial,* au în acelaşi timp valoare ştiinţifică (a căuta trăsăturile pertinente ale gestului) şi, deja, valoare estetică. Aceeaşi valoare estetică a acestei operaţii e subliniată când el repetă că «Esenţialul trebuie exprimat *foarte tare*» (*Antenne,* p. 7), fără a spune cum se ating aceste obiective. El furnizează în schimb două precizări asupra acestui punct, fără îndoială convergente, atunci când indică, pe de o parte că e vorba aici de un efort «de *mărire* [...] pentru a trece în planul creaţiei» (*Seminario,* p. 5), şi pe de altă parte că trebuie ca gestul să fie transformat în stil prin intermediul acestui «minimum de efort pentru un maximum de randament, care defineşte (tocmai) stilul» (*Seminario,* p. 5).

**6.**

Totuşi, pentru Jacques Lecocq, ceea ce separă mima contemporană de pantomima tradiţională este respingerea a ceea ce el numeşte «stilizare» (*Antenne,* p. 11; *Seminario,* p. 4) şi pe care o opune aşadar stilului. Dar prin primul din aceşti doi termeni el înţelege foarte explicit, mai întâi, utilizarea gesturilor stereotipice, «gesturi artistice convenţionale (gesturi ale unui alt timp)»; apoi «a gesturilor narcisice, gesturi pentru ele însele, pretinsele gesturi frumoase» (*Seminario,* p. 4), «estetismul» gestual (*Seminario,* p. 6). Dimpotrivă, stilul gestului înseamnă, la mim, să «distileze gesturile spre unul singur, simbol al tuturor gesturilor, acest gest unic ce devine cu încetul un punct imobil în cercul care ne înconjoară. Într-un gest, într-o atitudine, o mişcare, mai spune el, trebuie să cauţi imobilitatea lor» (*Antenne,* p. 11). Se pare că în aceste formule, sibilinice uneori, se regăsesc cele două componente evocate mai sus: componenta propriu-zis mimică, talentul de a extrage (din realitatea miilor de gesturi ce sunt variantele individuale ale unei expresii sociale) gestul despuiat, redus la semnificantul exclusiv al trăsăturilor sale pertinente; apoi componenta economică, sau plastică, talentul născut din educaţia fizică acrobatică, ce permite să se execute la perfecţie acest semnificant gestual.

Defineşte această opoziţie pe deplin mimul faţă de pantomimă? Se pare că nu, mai întâi pentru că aceasta din urmă încerca, în felul ei, prin observaţie, să surprindă, la rândul său, trăsăturile pertinente ale unui gest; şi pentru că ea căuta,



Scanned with OKEN Scanner

mereu în felul ei propriu, o execuţie, dinamică şi plastică, cu valoare estetică. Linia de demarcare ar trece mai curând, mi se pare, pe aiurea: între denotaţie şi conotaţie. Pantomima privilegia şi căuta gestul total social, şi total transparent: ceea ce în valoarea unui gest e comun ansamblului membrilor unei comunităţi socio-culturale, «stereotipul gestual» comun tuturora — pe scurt, denotaţia sa, în sensul dat de lingvişti acestui termen. Dimpotrivă, credem că se simte la mimul contemporan căutarea privilegiată *a tot ceea ce,* într-un gest comun tuturora, acest gest poate «să evoce, să sugereze, să excite, să implice într-un mod net sau vag» şi care să fie în mod strict, poate chiar inefabil, individual —, pe scurt, conotaţiile acestui gest, în sensul în care lingviştii îl dau acestui termen.

Acest fel de a situa mimul în comparaţie cu pantomima ar explica grija marcată «de a conserva [...] clipa trecătoare» a gesturilor (*Antenne,* p. 11), preocupare care ar părea contradictorie cu aceea care consistă în a-l epura de tot ce nu e pertinent. Aceasta ar explica de asemenea accentul pus pe necesitatea, pentru mim, de a «se cunoaşte» lăuntric (*Seminario,* p. 3); şi importanţa acordată, în învăţământul lui Lecocq şi al elevilor săi Philippe Avron, Renée Citron, concentrării, căutării interiorităţii (pentru a zări? pentru a revedea? pentru a retrăi? pentru a analiza? pentru a imagina gestul, sau trăsătura cea mai individuală, cea mai autentic trăită de mimul însuşi mai întâi). S-ar înţelege mai bine astfel locul acordat improvizaţiei la antrenament pentru a ajuta mimul să se descopere în toate virtualităţile sale interioare, şi nu numai pentru a-şi exersa mobilitatea tehnică: a descoperi în sine pentru a inventa pe scenă, sau uneori invers, a inventa mult pentru a alege ceea ce e trăit autentic. Pentru a crea un spectacol aşa cum îl concepe el, mimul de azi are nevoie de toate conotaţiile cele mai fugitive ale gestului cel mai personal, fără a înceta să fie recognoscibil, şi pe care va alege să-l execute.

Desigur, această deosebire între pantomimă şi mimă nu este absolută, e vorba mai curând de o deplasare de accent. Pantomima nu respingea accentul expresiv personal, dar nu-i acorda decât marca gestului. Iar mimul, cum s-a spus, continuă să construiască — dacă nu vrea să cadă în hermetism — numărul său cel mai interiorizat pe o tramă de pantomimă care îi constituie contextul, indispensabil înţelegerii inflexiunilor personale mai greu de identificat.

*7.*

Ar rămîne să vorbim despre utilizarea măştii de către mim. E un subiect vast, plin de o afectivitate aparte pentru toţi cei ce îl evocă, îngreunat de interpretări, obscurizat de teorii, mereu foarte dramatizat. Investigarea a tot ceea ce oamenii care o poartă sau care o privesc acordă măştii cade dincolo de capacitatea semiologiei comunicării.

Dar, în învăţământul măştii şi al practicii ei de către mim, se poate întrezări măcar funcţia ei de bază în acest domeniu. Există pentru mim trei tipuri de măşti: masca neutră, care suprimă faţa; masca expresivă, care suprimă mimica actorului-mim superpunându-i *a priori* o expresie în general paroxistică şi îngheţată de la un capăt la altul al numărului; şi contra-masca, aceea care nu numai că suprimă mimica actorului-mim dar îi suprapune o mimică contrară celei pe care ar cere-o spontan numărul său (de exemplu, o mască stupidă într-un număr de intelectual, o mască bestială într-un număr de tandreţe). Ceea ce frapează, e



Scanned with OKEN Scanner

faptul că purtarea măştii are mereu ca rezultat prim *să împiedice mimul de a se exprima cu ajutorul feţei proprii,* de a-l obliga să spună totul numai cu gestul; de a-l împiedica să trişeze în meseria sa de mim, căci, sub mască, faţa nu poate să suplinească insificienţele expresiei corporale, corpul trebuie să spună totul singur.

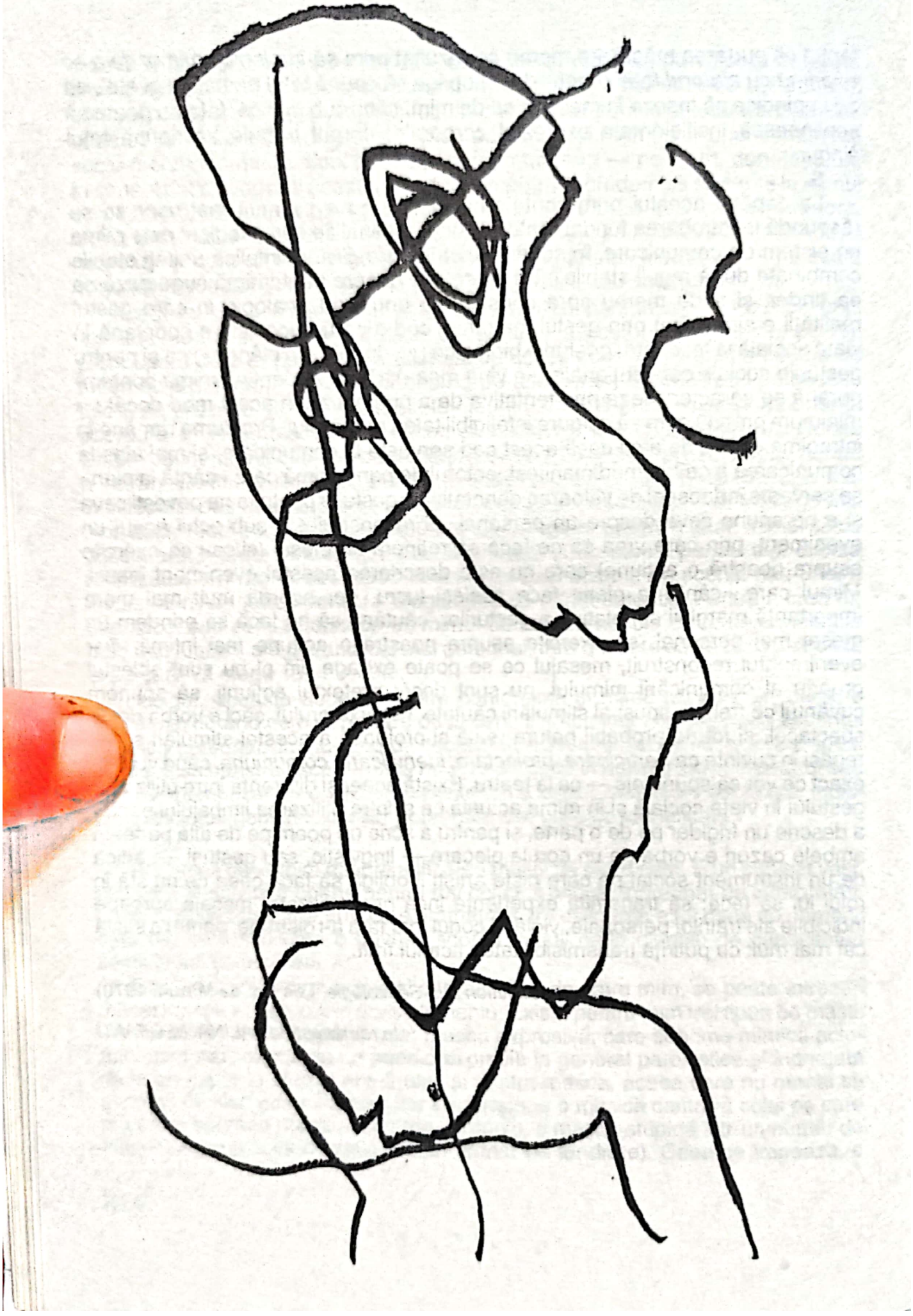
**8.**

La capătul acestui prim contact cu mimul, nu e cu mult mai uşor să se răspundă la întrebarea fundamentală a oricărei analize semiologice: este mima un sistem de comunicare, în sensul strict în care *Sistem* implică unităţi stabile combinate după reguli stabile? Tot ce se ştie despre pantomimă sugerează că ea tindea şi tinde mereu spre constituirea unui cod analogic în care gestul realităţii e simbolizat prin gestul teatral — cod a cărui ucenicie e spontană în viaţa socială la fel pentru gesturile biologice («a dormi», «a plânge») ca şi pentru gesturile sociale convenţionale («e vina mea»); dar e evident că mima contemporană se caracterizează prin tentativa de a nu păstra din acest mod decât un minimum propriu care să asigure inteligibilitatea numărului. Problema rămâne în întregime aceea de a şti dacă acest cod serveşte la comunicare; şi mai ales la comunicarea a ce? În mod manifest, actorul de pantomimă care «cântă la pian» se serveşte îndeosebi de valoarea denotativă a gestului pentru a ne povesti ceva şi a ne spune ceva despre un personaj. El reconstruieşte sub ochii noştri un eveniment, prin care vrea să ne facă să reţinem un mesaj (şi/sau să exercite asupra noastră o acţiune) care nu este descrierea acestui eveniment însuşi. Mimul care «cântă la pian» face acelaşi lucru, dar acordă mult mai mare importanţă marginii conotative a gesturilor, căutând să ne facă să prindem un mesaj mai personal, să exercite asupra noastră o acţiune mai intimă. Dar evenimentul reconstruit, mesajul ce se poate extrage din el nu sunt obiectul propriu al comunicării mimului, nu sunt decât pretextul acţiunii, să spunem cuvântul ce trebuie spus: al stimulării căutate a spectatorului, căci e vorba de un spectacol, şi foarte probabil natura reală şi profundă a acestei stimulări se va regăsi în cuvinte ca *participare, proiectare, identificare, comuniune,* când vom şti exact ce vor să spună ele — ca la teatru. Există aceeaşi diferenţă între utilizarea gestului în viaţa socială şi în mima actuală ca şi între utilizarea limbajului pentru a descrie un frigider pe de o parte, şi pentru a scrie un poem pe de altă parte. În ambele cazuri e vorba de un cod la plecare — lingvistic, sau gestual —, adică de un instrument social pe care nişte artişti îl obligă să facă ceea ce nu stă în rolul lui să facă: să transmită experienţe încă nesocializate, mesaje aproape indicibile ale trăirilor personale, violând codul, dar fără a-l distruge, pentru a salva cât mai mult cu putinţă transmisibilitatea actului trăit.

(Din *Introduction à la Sémiologie,* **Les Ed. de Minuit, 1970)**

*În româneşte de ALINA LEDEANU*

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

*Într-un proiect inițial, interviurile care urmează a fi trebuit să constituie două momente succesive pentru un unic profil: acela al Maiei Plisetskaia.*

*La sfârșitul lui 1992, «Nebuna din Chaillot», o coregrafie imaginată de Gigi Căciuleanu după piesa lui Jean Giraudoux la Espace Pierre Cardin din Paris, cu Plisetskaia în rolul principal, a stârnit senzație. M-am dus să văd spectacolul în primul rând pentru Maia: după ce o întâlnisem cu câțiva ani în urmă la Moscova, speram să pot aprofunda portretul, schițat deja, al acestei interprete, supranumită de însuși Cardin «o Greta Garbo a dansului».*

*Pe Gigi Căciuleanu îl văzusem, la începutul carierei sale, în «Nocturnele» lui Miriam Răducanu. Aflasem despre succesele lui ca dansator, coregraf și profesor după ce părăsise România, cu aproximativ douăzeci de ani în urmă. Colaborase cu Pina Bausch, cu Rosella Hightower, obținuse premii și distincții importante. Teatrele de Operă din Paris, Lyon, Roma, Montevideo sau Hamburg, Baletul din Avignon, Wuppertaler Tanztheater și Teatro Fenice din Veneția îi înscriseseră în repertoriul lor coregrafiile.*

*La «Nebuna din Chaillot» venisem să revăd un «monstru sacru»; marea revelație avea să fie, însă, coregraful: Gigi Căciuleanu izbutise — secondat și de scenograful Dan Mastacan — să absoarbă firesc «mitul Maia» în urzeala subtilă a unui spectacol încărcat de sugestii poetice și de inventivitate tehnică. Performanța era aproape incredibilă dacă te gândeai că un Béjart sau un Roland Petit, la fel de fascinați de marea balerină rusă, nu se încumetaseră să-i consacre decât niște coregrafii solistice.*

*Fusese ideea lui Pierre Cardin de a-i cuprinde pe amândoi în același spectacol montat la teatrul ce-i poartă numele. De la Yvette Chauviré la Carolyn Carlson, de la Maurice Béjart la Félix Blaska, de la Nô la tango, dansul a ocupat de-a lungul a două decenii un loc privilegiat în acest «Spațiu» anume creat pentru a adăposti cele mai relevante modalități de exprimare artistică.*

*Pentru Cardin a fost evidentă asemănarea structurală dintre Maia și Gigi, în ciuda diferențelor de vârstă, de formație, de destin artistic. «N-am fost niciodată o balerină, am fost totdeauna o dansatoare», clamează Plisetskaia respingând baletul ca instituție. «Mi-e teamă de "linie", de instituționalizare»; «chiar și acum cuvântul* balet *mă oripilează», se confesează Gigi Căciuleanu.*

*Răzvrătiți și unul și celălalt împotriva* normei, *ei au făcut o anumită opțiune pentru dans, ca pentru un spațiu eliberator în care «trupul poate exprima mai mult decât cuvântul» (Gigi Căciuleanu).*

*Însoțind un prim text consacrat exclusiv Maiei Plisetskaia — și oferit, acum, în traducere — de interviul cu Gigi Căciuleanu (pe care, la rugămintea lui Pierre Cardin, îl reproducem, pentru o mai bună difuzare în țara noastră, în limba română) am dorit să nu ne limităm la un simplu «portret Maia», ci să deplasăm accentul către o problematică, aceea a dansului ca limbaj al corpului omenesc.*

**A.L.**

Scanned with OKEN Scanner

## «NORMALNO»

Il y a, en russe, un mot facilement compréhensible pour qui parle une langue romane. Un mot lapidaire, évasif, contre lequel personne ne peut rien: *normalno*. Un mot en apparence innocent et qui évite à celui qui le prononce de s'impliquer, tout en avertissant l'autre, qui écoute, que le dialogue à peine entamé a pris fin. Le traduire par «cela va de soi» serait inexact; le terme semble plutôt attester que «ce qui est doit être du fait même qu'il existe». Lorsque l'interlocuteur se sent incapable, ou n'a pas l'envie d'émettre un jugement de valeur, il répond tout simplement: *normalno*.

C'était au début du mois de décembre 1985: je me trouvais à Moscou pour un bref séjour, et je ne peux oublier comment ce mot, à l'époque, me poursuivait. Je voulais savoir, par exemple, si le train aurait du retard; si le thé était chaud; ou si l'on pouvait facilement obtenir un taxi: la réponse venait, invariable: *normalno.*

Et pourtant, la ville trépidait d'événements qui ne relevaient pas de la seule «normalité».

Le jubilé de Maïa Plissetskaia était, certes, l'un des plus importants; il avait pris, en outre, les dimensions d'une fête nationale. Deux semaines auparavant, sur la scène du «Bolchoï», Maïa avait célébré ses soixante ans en dansant, dans sa propre chorégraphie, «La Dame au petit chien»; la foule avait rempli la place du Théâtre et, paraît-il, l'intervention de la police à cheval avait été nécessaire pour maintenir l'ordre. Combien de ces gens-là nourrissaient encore l'espoir de pénétrer quand même dans le théâtre. Combien d'entre eux étaient venus pour partager au moins l'euphorie générale?



Scanned with OKEN Scanner

A quarante ans, Maïa changea de répertoire. Elle, qui avait charmé John Martin par «sa technique n'ayant rien de terrestre», elle, dont Walter Terry parlait comme de «la plus grande ballerine au monde... la seule qui fût capable de briser son image, celle de la danseuse aussi bien celle de l'être humain en chair et en os, afin de la remplacer par tous les traits d'une créature magique», elle, le cygne parfait, brûle ses ailes pour en faire surgir de nouveaux personnages.

L'année 1967 marque un premier tournant: le Cubain Alberto Alonso vient à Mouscou pour y mettre en scène «Carmen», créé pour elle. Longtemps après, dans presque toutes ses interviews, Plissetskaia rappelle sans cesse ce ballet.

En 1973, Roland Petit lui dédie la chorégraphie quasi abstraite de «La Rose malade» inspirée par le poème de William Blake, sur une musique de Mahler.

Plissetskaia a l'occasion de voir la chorégraphie imaginée par Béjart sur la musique du «Boléro» de Ravel. Ravie, elle écrit à Béjart pour qu'il lui donne l'occasion d'interpréter, à son tour, cette version. C'est le début d'une longue collaboration: en 1978, Béjart crée pour Maïa le ballet «Isadora». «Bien qu'il s'agisse de deux danseuses de formations différentes, de nationalités différentes, vivant dans des époques différentes, elles se ressemblent par leur extraordinaire vitalité — leur amour fou de la danse», déclare plus tard Béjart. Après «Isadora» ce fut «Léda», dansé avec Jorge Donn — comme une synthèse de l'esthétique orientale et occidentale —, puis, en 1985, «Phèdre», de Lifar, à l'Odéon, à Paris.

Peut-être ainsi stimulée, Plissetskaia est devenue, à un moment donné, la chorégraphe et l'interprète de quelques ballets ambitieux, inspirés de textes de Tolstoï et de Tchékhov, sur une musique composée à son intention par Rodion Chtchedrine. En 1972 «Anna Karénine», en 1980 «La Mouette» puis, de nouveau Tchékhov: «La Dame au petit chien». Et, pendant cet intervalle de presque une décennie, une expérience qui — c'est elle qui l'a avoué — l'avait profondément marquée: sa première apparition dans un film. En effet, en 1976, «La Fantaisie», inspirée par «Les Eaux du printemps» de Tourguéniev offre une double image de Maïa: la danseuse et la comédienne.

Plusieurs années auparavant, lorsqu'elle dansait «La Mort du cygne», Maïa affirmait que ses gestes changeaient selon l'accompagnement, qu'elle *devenait* un autre cygne selon qu'il s'agissait d'un violon ou d'un violoncelle; maintenant, comme jadis, parfaitement adaptée à la substance qui nourrissait son mouvement, Maïa démontrait que sa danse se modifiait au rythme de la caméra. Kapitza, le physicien s'ex-



Scanned with OKEN Scanner

clama après avoir vu le film: «Ça c'est de la sorcellerie! Au Moyen Âge, pour ces choses-là, on montait au brûcher!». Mais on raconte aussi un autre épisode, encore plus impressionnant: en revoyant les *rushes* du film, sans le son, Maïa aurait retrouvé tout l'accompagnement d'après sa propre manière de danser.

15 décembre 1985. Maïa Plissetskaia a accepté de m'accorder un interview pour la revue «Secolul 20» («mais très court, le plus court possible», ont insisté les représentants du «protocole» de Bolchoï — «Maïa Mihailovna est extrêmement occupée»). A midi, précisément, je frappai à la porte de sa loge.

Maïa n'est pas une personne, mais une présence; pas une présence, une explosion. On voit cela dès le premier instant, dans le regard qu'elle pose sur vous. On est dévisagé en une seconde et, si on a la chance d'être accepté, on est récompensé par le plus spontané, le plus naturel et le plus familier des sourires. Je constate, stupéfaite, que tout son être — ses cheveux roux aux reflets de cuivre, son visage oriental, aux traits accusés par l'âge, et surtout son corps — la taille moyenne, l'apparence fragile — tout contredit l'image que je gardais de ses photos, de ses films et de sa propre apparition au Palais des Congrès de Bucarest, vingt années auparavant. (Ce fut elle-même qui me confia, un peu plus tard, d'un air amusé, que tous ceux qui l'avaient vue uniquement sur la scène la croyaient plus grande qu'elle ne l'était. «Personne n'a pensé que Fadeitchev, mon partenaire pendant une longue période, qui me dépassait de quelques centimètres seulement, était un homme de petite taille»).

Maïa s'excuse: un changement de dernière heure dans son programme l'oblige à revenir dans le studio. «Nous répétons "la Dame au petit chien", la reprise est pour le lendemain. Enfin, ils peuvent patienter quelques minutes encore... Que voulez-vous apprendre au juste?»

J'aurais aimé savoir comment elle envisageait, après «Anna Karénine» et sa deuxième rencontre avec Tchékhov, la synthèse entre la danse, la musique et le texte, lui demander pourquoi elle revenait si souvent aux classiques. «Oh, mais il y aurait tant de choses à dire, me répond-elle, l'air un peu désemparé. «Tenez... J'ai une idée... Si l'on discutait de tout cela après la répétition? Je vais réfléchir à vos questions.»

Une salle immense remplie de barres et de miroirs. Dans un coin, sous le piano, bizarrement posée, une grande corbeille en osier et, un peu plus loin, une chaise bancale... Jadis, j'avais été plus d'une fois



Scanned with OKEN Scanner

scandalisée par la présence d'objets communs dans le voisinage des Dieux. Une image identique m'avait longtemps hantée dans l'album de l'Américain Albert Kahn — «Days with Ulanova» —, une image peut-être prise dans cette même salle. Suspendue, aurait-on dit, au geste à peine esquissé par Oulanova, Katya Maximova répétait «Giselle», et, juste à côté d'elle, abandonnée derrière les barres, une échelle de peintre en bâtiment était appuyée contre le mur. J'avais fini par comprendre que la présence de pareils objets, accentuait, par contraste, la sacralité des gestes que de grands danseurs accomplis- saient près d'eux.

On m'avait permis d'assister à la répétition; mieux encore, de prendre des photos. J'y surprends encore l'intensité de ces moments-là.

Je me rappelle que Maïa s'était débarrassée de ses pantoufles et de sa robe de chambre; sous le maillot noir, constellé de quelques paillettes, son corps était d'une parfaite pureté. Au moment où elle fit ses premières pointes, en esquissant des mouvements avec les bras, j'ai eu l'impression d'avoir devant moi un bel oiseau qui, les ailes déployées, quittait la terre pour se résorber dans le mouvement qui l'avait fait naître.

Dans la salle, on répétait aussi la variation de Don Basile du ballet «Don Quichotte»: trois danseurs d'âges différents évoluaient en même temps sous l'oeil blasé d'un vieux maître. Maïa continuait ses pointes en faisant, aurait-on dit, abstraction de tout ce qui l'entourait pour prolonger comme un monologue intérieur. Et pourtant... à quelques pas, un des danseurs finit ses pirouettes par une pose en arabesque, les deux bras arrondis, l'un de face, l'autre latéralement. Le vieux maître approuve en hochant la tête. Mais Maïa jaillit, arrachée de son «absence». D'un ton calme, amical, quoique ferme, elle dit à son collègue, tout en lui reproduisant, comme dans un miroir, le mouvement: «Eto nitchevo» (Cela ne veut rien dire). Et, par un simple renversement de la main qui, à son tour, demandait un orgueilleux soulèvement du menton, Maïa esquisse, telle qu'elle la sent, la pose finale. Il y a, dans ce geste apparemment mineur, une implication assumée ainsi qu'une leçon d'art authentique et son inaltérable «crédo»: conférer un sens à chaque mouvement tout en faisant de lui l'image de l'âme et de la conscience. «Je n'ai jamais changé la chorégraphie, j'ai uniquement tenté de renouveler son image. Je me suis évertuée à danser comme l'exigéaient le texte et la musique», avait-elle déclaré à Anna Kisselgoff, lors d'une tournée à New York avec «Isadora». «Eto nitchevo»: ne pas accepter ce qui semble *normal* en tant que *norme.*

Sur une musique de Chtchedrine, Maïa répète avec Boris Efimov quelques fragments de «La Dame au petit chien». Les bonds spectacu-



Scanned with OKEN Scanner

laires, les pirouettes étourdissantes dont elle aimait jadis remplir la scène sont maintenant remplacés par des mouvements épurés. Chacun de ses pas fait vibrer l'espace. Plus que jamais, ses bras semblent parler. La technique brillante s'est métamorphosée en expression souveraine.

«Vremia improvizatsii», proclame Maïa qui, emportée par la musique, modifie la chorégraphie qu'elle avait elle-même créée, et, des yeux, elle demande l'avis de Boria et de la pianiste.

Nous nous trouvions, en effet, dans cette salle-là sous le signe bénéfique de l'inspiration. Mais le moment le plus fascinant n'était pas encore arrivé. La répétition avait pris fin, je le croyais du moins. Boria était parti et Maïa, détendue, bavarde, passait comme un éclair d'un sujet à l'autre... Soudain, brusquement animée par le souvenir d'une chose tout à fait inhabituelle, elle se mit à nous raconter ce qui lui était arrivé avec le costume que Pierre Cardin avait spécialement conçu pour elle. Il serait impropre de dire qu'elle «racontait». Elle mimait, elle *dansait* l'histoire de ce costume qui, au début trop étroit, avait craqué et qui, trop large ensuite, aurait pu contenir tous les personnages du spectacle; finalement, tout s'arrangea juste à la veille de la première. Pendant plus d'un quart d'heure, les rubans des pointes en désordre, se passant et repassant une serviette-éponge rouge sur le dos, comme ces châles d'Orenbourg portés, l'hiver, par les femmes russes, se l'enroulant autour du cou comme une écharpe ou bien autour des épaules comme une chape, tout en tournoyant, frémissante, s'appuyant avec langueur au piano, tantôt surprise, tantôt faisant la moue pour rire, une seconde après, aux éclats, Maïa nous offrit un spectacle fascinant. Cette danse-là, «sur» les costumes de Cardin pour «La Mouette», lorsque son corps à l'affût, prêt à surgir, proclamait son indépendance absolue, cette danse-là du mouvement libéré de toute contrainte de l'idée reste une des plus belles choses que j'aie jamais vues.

Je cherche de nouveau mon chemin dans le labyrinthe de corridors et d'escaliers. Quelque part, de très loin, on entend les accords de l'orchestre (en effet, l'affiche annonçait pour ce jour même un spectacle en matinée avec «Le Lac»). Parmi les tutus blancs voltigeant vers les loges, Maïa, dans sa robe de chambre et ses pantoufles d'un rouge éclatant, s'avance comme une torche. Tout à coup, elle s'arrête devant un panneau: au milieu, son portrait entouré de photos prises lors de son jubilé, surplombées d'une inscription — «Héros du Travail Socialiste de l'Union Soviétique». En bas, quelques vers naïfs et affectueux dédicacés («Pour Maïa») et signés: le Ballet du Bolchoï.



Scanned with OKEN Scanner

S'agissait-il, pour elle, d'une agréable surprise (trois semaines s'étaient pourtant écoulées depuis la première) ou bien d'une très humaine attitude d'orgueil lui faisant signaler discrètement son triomphe à une journaliste étrangère?

La main fine, nerveuse, aux veines saillantes; le pied étroit, aux orteils entourés de sparadrap, les chevilles encore marquées par les rubans qui les avaient serrées: les empreintes d'un effort sublime. Dans la loge, Maïa vérifie ses pointes, répare un costume et me propose, absorbée par ce remue-ménage réconfortant, de discuter un peu sur le sujet abandonné avant la répétition.

**M.P.** — Je crois que la danse est capable d'exprimer n'importe quelle idée, n'importe quel texte littéraire. Pourquoi ai-je jeté mon dévolu sur «Anna Karénine»? Parce que j'ai découvert en Tolstoï un auteur de scénarios admirables. Mais si, mais si! Relisez le roman et vous allez découvrir plusieurs chapitres qui semblent avoir été écrits comme si l'auteur pensait à un futur ballet. On y trouve même des indications de ce genre: «un mouvement plus lent», «ici un geste esquissé par la main». Tolstoï décrit minutieusement la danse d'Anna avec Vronski, ou bien la manière de valser de Kitty. Il n'oublie pas les costumes: «tout en soie et en rubans». C'était, en effet, le scénario idéal.

**A.L.** — *Et Tchékhov?*

**M.P.** — Sa prose est impregnée de poésie et recèle des descriptions extrêmement fidèles des mouvements. C'est pour cela que j'ai suivi fidèlement le texte. Dans «La Dame au petit chien» j'ai essayé de traduire chaque phrase par un geste.

**A.L.** — *Maintenant, à la fin du XX-ème siècle, lorsque la danse tâche plus que jamais de se donner un statut autonome, que pensez-vous de la relation danse-musique? La danse peut-elle se suffire de son propre rythme intérieur, ou bien est-elle inextricablement liée à la musique?*

**M.P.** — On ne peut danser sans musique; mais, s'il s'agit d'une mauvaise musique, il vaut mieux s'en passer.

**A.L.** — *Différentes expériences chorégraphiques d'aujourd'hui se targuent du titre «ballet moderne». Au fait, que signifie, pour vous, «être moderne»?*

**M.P.** — Si être moderne signifie se mouvoir naturellement, ce que je fais c'est du «ballet moderne». Je n'ai jamais voulu être moderne à tout prix. J'ai toujours souhaité être moi-même. Je danse de telle ou telle manière lorsque je sens que tel ou tel mouvement exige d'être dansé «ainsi» et pas autrement.



Scanned with OKEN Scanner

**A.L.** — *Après avoir collaborer avec plusieurs grands chorégraphes, vous avez commencé à signer vous-même la chorégraphie de vos rôles...*

**M.P.** — J'en avais marre du «Lac», vraiment marre, jusqu'à la nausée. J'avais dansé dans ce ballet des centaines de fois, dans différentes versions... Car, il faut dire, de temps à autre, on essayait de le renouveler *(son sourire est plein de sous-entendus).* Mais oui, si je vous disais que l'on a même tanté de modifier la musique de Tchaïkovski? Eh bien, voilà qu'un beau jour Alberto Alonso m'a dit qu'il allait créer pour moi «Carmen». C'était pour la première fois qu'un chorégraphe me dédiait un ballet. Ce fut le premier ballet «moderne» que j'ai dansé, car le mouvement y était enfin ce qu'il devait toujours être — naturel. Et si j'ai commencé à m'exercer moi-même à la chorégraphie, c'est parce que je n'avais plus la moindre envie de revenir à Odette.

**A.L.** — *Vos projets?*

**M.P.** — Pierre Cardin m'a invité à venir à Paris pour y danser dans un ballet créé à mon intention.

**A.L.** — *Par qui?*

**M.P.** — Aucune idée. Et quant à la musique de ce spectacle non plus. Je sais seulement que le chorégraphe vient de l'Inde. On verra... C'est comme dans la vie: on est sûr qu'on va mettre au monde un garçon et on se retrouve avec une fillette dans ses bras...

**A.L.** — *Vous souvenez-vous de votre tournée à Bucarest?*

**M.P.** — Il y a environ dix ans?

**A.L.** — *Presque vingt...*

**M.P.** — Ça alors! Vingt! Dans quel ballet m'avez-vous vue danser?

**A.L.** — *«Le Lac»...*

**M.P.** — Mon Dieu! «Le Lac»! Toujours «Le Lac». Je n'aime pas regarder en arrière. Vingt ans déjà! La seule chose qu'il m'arrive de regretter, c'est le temps que j'ai perdu en faisant des choses stériles. J'ai eu de mauvais professeurs *(je la regarde sans en croire mes oreilles).* Mais oui, ils auraient pu apprendre même à un éléphant comment il faut danser «Le Lac des Cygnes». Vous avez eu l'occasion d'en voir un, tout à l'heure, dans le studio...

**A.L.** — *Je vous trouve injuste envers vous-même. «Le Lac», «Raymonda» ou «Don Quichotte» représentent autant de défis lancés à l'académisme, au code rigide. Dans tous vos rôles vous avez toujours été «Maïa», je veux dire un triomphe de la danse sur «le ballet» en tant qu'institution; une danseuse, et non pas une ballerine...*

**M.P.** — Vous dites vrai... Je n'ai jamais été ballerine, j'ai toujours été une danseuse.



Scanned with OKEN Scanner

17 décembre 1985. Plissetskaia danse «La Dame au petit chien» et «Carmen». Avec le billet qu'elle a eu la gentillesse de m'offrir je franchis le seuil de la somptueuse entrée au Bolchoï: du marbre, du velours, des lustres en cristal, un buffet où l'on peut s'attarder pendant l'entracte pour sabler le champagne et goûter du caviar dans la plus pure des traditions russes; tout ce faste, toutes ces coutumes parlent d'une vieille, solide institution. Pourquoi, en regardant autour de moi, me suis-je brusquement souvenue de Maïakovski, «l'insurgé», qui à un moment donné avait voulu recouvrir la façade du Bolchoï de dessins farfelus? Peut être à cause de Maïa... Sa danse ne serait elle pas, elle aussi, vouée à arracher «l'Institution» à son vieux cadre solennel, pour la restituer à la vie?

Saluons le triomphe de la danseuse; et remercions-là pour l'offrande qu'elle apporte à la simplicité essentielle.

(Dans *«Secolul 20» nr. 295-297/1985)*

Scanned with OKEN Scanner

# «PRINCIPIUL INCERTITUDINII...»

## Un Interviu de ALINA LEDEANU

**ALINA LEDEANU** — *Sunt mai bine de douăzeci de ani de când aţi părăsit România şi aţi început o carieră internaţională; cum v-a primit, recent, publicul bucureştean?*

**GIGI CĂCIULEANU** — A fost o experienţă extraordinară: am regăsit neschimbat publicul spectacolelor de odinioară. «Nocturnele» lui Miriam Răducanu aveau loc acum douăzeci şi cinci de ani: ei bine, publicul nu a îmbătrânit de loc. Disponibilitatea lui intelectuală a rămas aceeaşi.

Un artist ca mine, care lucrează foarte mult pe terenul poetic, e atent la felul cum răspunde sala. Dacă sala e entuziastă, dar superficială, sunt blocat. Or, la Bucureşti, deşi partitura lui Verdi («Trubadurul») era accesibilă, spectatorii au asistat la o prestaţie abstractă din punct de vedere coregrafic.

După părerea mea, dansul modern trebuie şi poate fi popular. A existat la un moment dat în Occident moda că tot ce este nepopular e şi de avangardă. Aşa au murit companii întregi şi spectacole.

Eu am avut în aceşti douăzeci de ani o evoluţie. Sper că nu m-am schimbat în sensul sincerităţii, dar mi-a fost frică de reacţia publicului bucureştean tocmai pentru că îl ştiam mai avizat, mai profund decât cel occidental, mai avid şi mai cultivat. Publicul occidental devine din ce în ce mai dificil, pentru că nu mai are referinţe. Un fenomen interesant însă, aici ca şi în România, mi se pare publicul tânăr.

**A.L.** — *Poate pentru că în Ocident, în Franţa mai ales, s-a făcut foarte mult pentru dans, printr-o politică concertată, ceea ce a deschis gustul publicului pentru această artă. Franţa este unica ţară, poate cu excepţia Germaniei — dar aceasta în mai mică măsură —, care a dat posibilitate unor coregrafi, în general foarte tineri şi de orizonturi foarte diferite, de a*



Scanned with OKEN Scanner

*se exprima. În aceeaşi ţară au creat Roland Petit, Gigi Căciuleanu sau Régine Chopinot, care au putut coexista în ciuda unor fricţiuni inevitabile pentru lumea artistică. Franţa a permis artiştilor (şi nu numai francezi, există şi mulţi americani) să-şi dea întreaga lor măsură.*

**G.C.** — Când se vorbea înainte de dans american, mie îmi venea să râd, pentru că în Franţa şi-au făcut toţi aceşti oameni un nume.

**A.L.** — *Există, în plus, vorbind de americani, un rapel permanent: Balanchinadze, balerinul rus devenit Balanchine după un stagiu hotărâtor de coregraf şi dansator în «Baletele ruse» ale lui Diaghilev, a dus în America o zestre şi în acelaşi timp un ferment novator care a reverberat apoi în coregrafia mondială; chiar dacă acesta a «îngheţat» de la un moment dat la Moscova şi Leningrad, la nivelul tuturor artelor, în contextul politic binecunoscut, el a fost «exportat» după 1917 şi, în acest sens, numele lui Serghei Diaghilev se cere menţionat obligatoriu ca moment de confluenţă a artelor.*

**G.C.** — Într-adevăr, Diaghilev a fost mai modern decât mulţi «moderni» de azi; ceea ce lipseşte acum este un Diaghilev, cineva care să realizeze sinteza.

Eu sunt de acord că o explozie trebuie să fie totală. E impresionant că Ministerul francez al Culturii şi-a amplificat iniţiativele, dar că, în paralel, a luat proporţii şi incultura. Ştiu că e un inevitabil fenomen social. Dar mă lovesc de faptul că, pe scenă, eu vin cu o mulţime de referinţe şi constat că foarte puţină lume le descifrează. Introduc, de aceea, într-un spectacol, o mulţime de sugestii...

**A.L.** — *Cu atât mai impresionant mi se pare rezultatul: «La Folle» e un spectacol «salvat» de excese, luminos, aş zice, prin echilibru.*

**G.C.** — L-am dorit «salvat de excese»...

**A.L.** — *Mărturisesc cu toată francheţea că venisem în primul rând pentru Plisetskaia. Doream să continui pentru «SECOLUL 20» un portret al ei, început acum şapte ani, după ce o întâlnisem la Moscova. Vă mărturisesc tot atât de deschis că centrul meu de interes s-a mutat pe măsură ce spectacolul înainta pe scenă; venisem pentru un monstru sacru şi am descoperit un coregraf cu totul extraordinar: capabil să înfrunte «mitul Maia» şi care, făcând gestul necesar de reverenţă reuşeşte, în acelaşi timp, să îmblânzească «monstrul», să-l integreze în corpus-ul omogen al spectacolului.*

**G.C.** — Eu am mai lucrat cu staruri care sunt nişte mituri, cu Carla Fracci, de pildă. În Italia, când spui «Carla Fracci» spui «monument naţional». Dar asta se petrecea la ea acasă. Cu Maia, însă, a fost altceva: am lucrat cu ea expatriată, aici în Franţa. Şi apoi, Maia e unică; are un umor nebun; pe mine asta m-a atras în primul rând. E un tigru, o panteră,



Scanned with OKEN Scanner

o fiară, un animal fantastic şi fascinant. Deşi fără complexe, foarte complexă.

Am încercat prin acest spectacol şi un fel de sinteză. Mă interesează ce s-a întâmplat până acum în dans. Toată lumea a fost mirată că o companie de dans contemporan se poate adapta la stilul unei balerine de formaţie clasică. Şi eu credeam că între Maia şi noi este nu numai o diferenţă de vârstă, ci şi una de mentalitate. Că ea este mai mult decât un monument naţional, e un monument mondial, iar dansatorii mei nişte copii care abia încep. Ei bine, am descoperit că, pe de o parte, Maia are o gândire extrem de modernă, iar pe de altă parte, că dansatorii mei au statura necesară ca să poată evolua firesc alături de ea. Cel mai greu mi-a fost să găsesc numitorul comun între star şi ansamblu. Voiam ca trupa să danseze efectiv, nu să facă figuraţie în spatele Maiei. Nu am vrut să fie o gală sau un recital, lucru pe care ea l-a mai făcut cu Béjart sau cu Roland Petit. Am ţinut-o în frâu. «Trebuie să înţelegi, i-am spus, că importantă la dumneata e, ca la japonezi, nu mişcarea, ci forţa mişcării». A fost uimită la început, dar a înţeles extrem de repede.

**A.L.** — *Uită în final, când salută publicul cu reverenţa balerinei clasice Deşi, în acel moment, ea «îşi joacă» propriul mit, «se joacă» pe sine. E, în acest salut, şi reverenţa coregrafului şi reverenţa mai tinerilor dansatori ai trupei în faţa mitului. Prelungind metafora, în «Nebuna din Chaillot» Maia e singura care dansează în poante printre tinerii evoluând în pantofi supli sau în picioarele goale. După cum solo-ul ei, nostalgic, cu eşarfa din penaj alb-sidefiu trimite la tutu-ul lebedei din «Lacurile» de altădată.*

*Vorbind însă despre trecut, ce v-a oferit din punct de vedere formativ spaţiul cultural românesc şi cum vă apar, retrospectiv, cele două decenii petrecute în Occident?*

**G.C.** — Am simţit, revenind recent la Bucureşti, că am închis o buclă, sentimental şi artistic vorbind. Eu m-am format în România; chiar şi nenorocirile au contribuit la modelarea mea artistică. Am plecat pentru că nu puteam circula liber; nu puteam progresa decât văzând cum gândesc, cum trăiesc, ce fac ceilalţi. În dansul contemporan («modern», cum se chema pe vremea aceea) nu exista nici un debuşeu în România. Eram angajat la Operă — treapta supremă a ascensiunii la care se putea aspira atunci, ca dansator român. Mi-a prins foarte bine, era o formaţie necesară. E paradoxal, dar eu am făcut experienţa Operei şi chiar a Şcolii de Coregrafie datorită lui Papa (Miriam Răducanu). Ea m-a împins: «N-ai să poţi face niciodată o carieră în dansul contemporan (carieră, nu carierism), fără să treci prin această încercare» — care nu-mi plăcea deloc: pentru un băiat e total neinteresant. Pe mine tot ce era teatru, poezie, mă pasiona mai mult decât baletul; chiar şi acum cuvântul



Scanned with OKEN Scanner

«balet» mă oripilează. Eu la nouă ani îmi construisem un teatru de păpuşi cu care colindam şcolile, orfelinatele... Dar bagajul acela «clasic» a însemnat mult.

Îndealul meu era să mă exprim ca coregraf şi ca dansator în baletele mele.

Béjart spunea că dansul este arta secolului XX, eu spun că e arta secolului XXI, pentru că în secolul nostru, chiar în Occident, dansul dibuie, se caută încă pe sine.

Revenind, însă, la anii de formare în România, pot spune că ei mi-au dat o zestre deosebită. Într-o lume atât de mică cum e aceea a dansului, eu aud vorbindu-se mereu despre coregrafi şi dansatori români, mulţi dintre ei colegi ai mei de generaţie.

Aş vrea să amintesc, însă, şi de cineva care a rămas, cineva binecunoscut de toată lumea. E vorba de Miriam Răducanu. Ea ar fi trebuit să plece, cred eu, demult şi în acelaşi timp îmi dau seama că ea a făcut bine rămânând: era atât de necesară acolo! Miriam mi-a spus la un moment dat un lucru extraordinar, şi acum mă înfior când îmi amintesc: «În sărăcia mea de a exista ca dansatoare şi coregrafă, îmi pot permite un lux la care nici un milionar din Occident nu are acces, acela de a rămâne eu însămi». E foarte greu să rămâi tu însuţi, mai ales aici. Eu am ştiut să mă feresc de ispitele «materiale» pe care ţi le oferă Occidentul şi sunt încântat. Pe mine m-au interesat mereu două lucruri: să nu obosesc căutând, să nu încetez de a găsi.

Cele mai fericite momente ale mele ca interpret au fost acelea când am dansat cu Miriam; între noi a fost o conjuncţie fericită: vorbele erau de prisos, ideile, gesturile veneau de la sine. Am atins în mod inconştient atunci o intensitate după care n-am încetat să tânjesc; încerc acum să o reating conştient. Istoria se repetă, dar nu în acelaşi fel: cu Miriam interpretam coregrafiile ei, acum Maia este interpreta unei coregrafii imaginate de mine...

Ceea ce aţi văzut în «La Folle de Chaillot» e un stil de dans pe care eu îl numesc «teatru coregrafic» şi care e opusul acelui «danse théâtre» practicat şi de Pina Bausch, de pildă, ca dans exprimat cu mijloace teatrale. Trupul poate exprima mai mult decât cuvântul. Pe mine mă interesează să rezolv nişte situaţii teatrale prin mijloace pur coregrafice.

Alain Bosquet a spus că ceea ce deosebeşte proza de poezie e că poezia nu se poate rezuma. În dans este la fel: o mişcare poate însemna un milion de lucruri; o mişcare pusă cap la cap cu o altă mişcare poate naşte încă o infinitate de lucruri. De aceea teatrul coregrafic e atât de greu: el cere o tehnică de dansator clasic. El are toată forţa dansului, a mişcării, dar şi fragilitatea unei fraze poetice sau muzicale. E teribil de



Scanned with OKEN Scanner

greu, dar nu mă plâng; mulţumesc vieţii că mi-a dat posibilitatea să rămân eu însumi şi să nu încetez să caut. E mult mai interesant să te urci pe pereţi decât să ajungi pe acoperiş. De aceea continui să mă urc pe pereţi cât pot mai des şi să fiu cât mai nebun cu putinţă.

**A.L.** — *Părăsind spaţiul românesc, ce a însemnat colaborarea cu Pina Bausch, cu Rosella Hightower? Cum aţi traversat aceste experienţe «necontaminat», impunând propriul stil, astăzi inconfundabil?*

**G.C.** — Am avut un noroc nemaipomenit cu Pina. Ea a fost, în Occident, prima persoană care mi-a oferit un angajament de coregraf şi de profesor în trupa ei. Debarcasem de la Cannes la Paris şi trei luni am dormit pe stradă: nu vroiam să fac orice. Vreau să spun că am plătit cu persoana mea acest refuz. Pina, care mă văzuse în concursul de la Köln, m-a invitat la Essen. Ea tocmai pleca la Wüppertal, aşa că mi-a încredinţat compania de şcoală de la Essen, cu bursieri aflaţi în ultimul an. Dintr-un fel de bulimie, am făcut în acel an multe turnee cu compania şi am creeat vreo douăsprezece balete. Atunci am învăţat meserie. Momentul era propice dansului: era un moment de avangardă.

Practic, deci, nu am lucrat niciodată cu Pina Baush. Mi-a propus să vin la Wüppertal, dar am refuzat: ea este prea puternică, iar eu am stilul meu. E o mare coregrafă, a adus un stil în teatru, a creat nişte subiecte superbe, dar stilul ei este reductor, dansul e din ce în ce mai puţin prezent în ceea ce face ea.

Fac parte, din categoria celor mereu puşi la încercare: Pina Bausch m-a pus la încercare, Rosella Heightower m-a pus şi ea la încercare. Aşa am nimerit într-o companie foarte clasică, la Nancy. Rosella voia să introducă în acel teatru liric — unde se dansa în balete, opere, operete —, spectacole de avangardă. Nu s-a putut pentru că momentul nu era favorabil, mai ales în provincie. Mi-a prins bine formaţia mea clasică. Dar m-am răzbunat: în compania aceea de patruzeci de oameni am creeat un grup de zece dansatori cu care am montat spectacole de avangardă; timp de cinci ani, fără subvenţii, într-un climat de ostilitate. Când elementele conservatoare au devenit deosebit de agresive şi de puternice, Ministerul francez al Culturii mi-a propus să vin la Rennes. Era în 1978. De atunci lucrez cu trupa pe care mi-am creiat-o acolo. S-a format un public care ne cunoaşte, ne urmăreşte. Laboratorul meu a funcţionat tot acolo. Însă problema cu care mă confrunt acum e tocmai riscul «sistemului». Mi-e teamă de «linie», de instituţionalizare. Trebuie să-mi asum permanent o anume libertate, cu toate riscurile ce decurg din acest curaj: nu uitaţi că «Théâtre chorégraphique de Rennes» este subvenţionat de statul francez...



Scanned with OKEN Scanner

Revenind la ceea ce spuneam despre dansul clasic, vreau să se înţeleagă că am fost împotrivă când a trebuit să-l fac, pentru că nu-mi place să-l fac; foarte multă vreme, în tipul de dans pe care-l practic eu, am continuat cu un antrenament clasic, singurul pe care-l ştiam foarte bine. Nu ştiam, de pildă, antrenamentul «Graham»; ştiam, în schimb, antrenamentul «Miriam». Am continuat astfel şi până la urmă am îndrăznit. Acum am un antrenament al meu, cu totul special, o sinteză între clasic şi modern; e foarte cerut, fac multe stagii la care vin foarte mulţi elevi.

Nu resping tot ce este clasic. Ar fi o prostie la fel de mare cu a spune că tot ce e modern e bun. Dacă te duci la Beaubourg, găseşti săli cu zeci de creaţii moderne care nu spun absolut nimic, şi poţi să te trezeşti în faţa unei lucrări superbe. Un foarte interesant critic de balet, mort nu de mult, spunea că baletul clasic e dansul modern al lui Louis XIV.

Mi se pare că, în ultimii douăzeci de ani am văzut cam tot ce poate să dea dansul. A venit timpul să facem o sinteză, să ajungem la lucruri care durează. Să aducem poezia în dans, muzica în dans. S-a spus că muzica nu-şi mai are sensul în dans, că trebuie să facem ceva împotriva ei. Eu, în general, sunt pentru cei care construiesc, nu pentru cei care dărâmă.

**A.L.** — *Aş dori să ştiu cum interpretaţi un fenomen extrem de interesant în baletul modern. Mă refer la rolul vedetei: s-a produs în ultimii ani şi din ce în ce mai evident o deplasare a accentului pus cândva pe dansatoare. Figura centrală a coregrafiilor moderne devine tot mai mult dansatorul. Citez din memorie observaţia unui critic de balet referitoare la spectacolele montate de Béjart, unde dansatorii arată ca nişte flori crescute la soare, iar dansatoarele ca nişte plante supravieţuind în umbră.*

*Chiar şi pentru un balet clasic cum e «Giselle», Jacques Vabre a imaginat la Opera din Toulouse un spectacol în care rolurile masculine preluau importanţa celor feminine; Roland Petit concepe, pe muzica lui Strauss, un «Liliac» mustind de vervă şi, folosindu-se de travesti, polarizează complet atenţia fascinată a spectatorului către rolurile masculine; în fine, un ultim exemplu care îmi vine în minte este turneul la Bucureşti, cu câţiva ani în urmă, al companiei aceluiaşi Roland Petit, când dansul «Lebăda» a fost interpretat de... un dansator.*

*E vorba de un fel de revanşă? Riscul e, totuşi, al impasului şi al caricaturii. Sigur, un corp în mişcare are frumuseţea sa intrinsecă, iar trupul masculin nu a fost suficient exploatat în dans, estetic vorbind. Dar poate el epuiza toate posibilităţile de exprimare ale unui trup de dansatoare?*



Scanned with OKEN Scanner

*De fapt, cînd vă cer părerea despre acest fenomen întrebarea mea e retorică: felul în care aţi armonizat atât de firesc performanţele tehnice sau de expresie ale dansatorilor — fete şi băieţi — din trupa de la Rennes îmi pare răspunsul cel mai concludent.*

**G.C.** — Un corp masculin poate fi dezgolit mai uşor decât unul feminin. Un bărbat poate dansa şi cu torsul gol. Revoluţia sexuală dezlănţuită de mai '68 a avut şi ea consecinţe considerabile în schimbarea mentalităţilor. Coregrafii au fost tentaţi să aducă în scenă, pe picior de egalitate, bărbatul şi femeia. Au făcut-o la modul caricatural sau foarte estetizant, ca Béjart, care a prezentat nişte ansambluri superbe de băieţi.

În al doilea rând — şi fac aici o analiză de dinamică — corpul bărbătesc întâmpină în spaţiu mai multe dificultăţi decât corpul femeii, la nivelul articulaţiilor, al supleţii, ca structură. Rezistenţa corpului bărbătesc fiind mai mare el creiază şi o impresie de densitate mai mare. Ca să-mi duc piciorul la spate, eu trebuie să fac mai mult efort decât făcea, de exemplu, Irinel Liciu. Deşi, după părerea mea, ea a dansat totdeauna băieţeşte, cu o intensitate masculină. Ca de altfel şi Miriam, cea mai feminină persoană cu putinţă, dar băieţească în sensul densităţii nemaipomenite. Asta mă duce la ideea că, de fapt, suntem egali şi că se produce, aşa cum spuneaţi, un soi de revanşă a bărbatului care nu a dansat sau care, mai rău, a fost condamnat multă vreme de baletul clasic să fie un simplu «porteur», proscris la rolul figurantului care aduce tava.

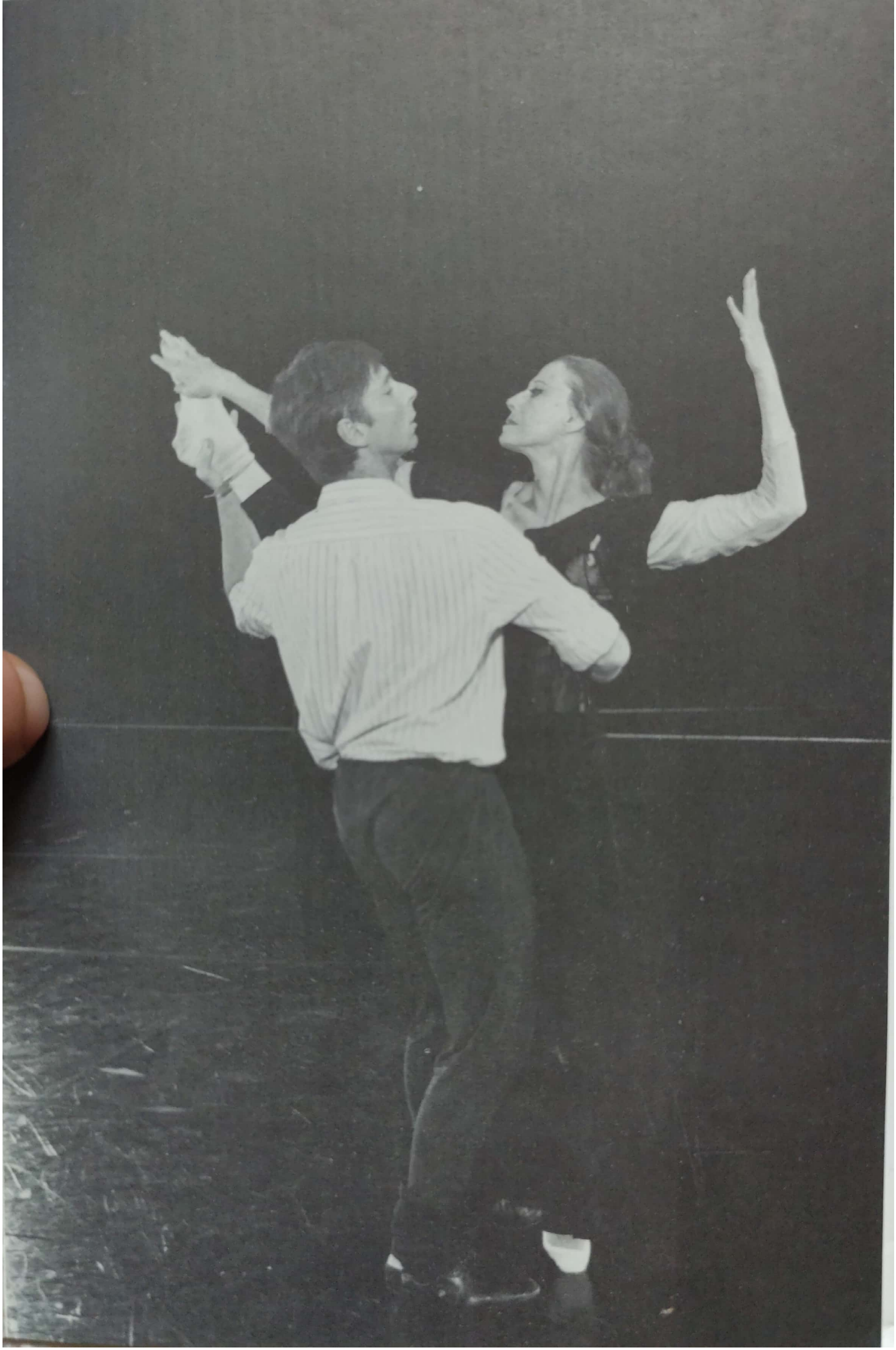
Îmi place să creez duete; de la Adam şi Eva corpurile se armonizează în mod natural. Un corp bărbătesc are atracţia lui, cel feminin îi este complementar. Cred că atât bărbatul cât şi femeia au o doză egală de masculinitate şi de feminitate. Ceea ce ne face să basculăm între bărbat şi femeie este infim. Mă pasionează aceşti doi şerpi care se încolăcesc simetric în jurul coloanei noastre vertebrale.

**A.L.** — *Urmărindu-vă în mai multe spectacole, ca interpret sau coregraf, mi s-a părut că vă pasionează prezenţa obiectelor ca partenere ale personajelor propriu-zise. De la pălăria din «Nocturnele» de la Ţăndărică şi până la umbrela «Nebunei» sau la duetul aceluiaşi personaj cu un «boa» din penaj alb-sidefiu, obiectele par convocate ca elemente declanşatoare ale spectacolului.*

**G.C.** — Eu sunt foarte «obiect». Mă pasionează lucrul cu obiectul şi totdeauna am un obiect în mână. Pentru mine obiectele au un suflet. La un moment dat, mi s-a întâmplat ceva extraordinar cu... un dulap. Patrick Dupond câştigase premiul la Varna, tocmai fusese numit «danseur étoile» al Operei din Paris şi, pentru el, directorul de atunci mi-a comandat o coregrafie. Am făcut un solo care se cheamă «Bal mascat», pe versurile lui Max Jacob şi muzica lui Poulenc. Nu ştiu de ce, dar primul



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Imagini de la repetiţiile spectacolului «Nebuna din Chaillot».
(Foto: Laurent Philippe, reproduse prin amabilitatea secretariatului artistic de la Espace Pierre Cardin)



Scanned with OKEN Scanner

Imagini de la repetiţiile spectacolului «Nebuna din Chaillot».
(Foto: Laurent Philippe, reproduse prin amabilitatea secretariatului artistic de la Espace Pierre Cardin)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

lucru pe care mi l-am imaginat a fost un dulap; Patrick urma să iasă din acest dulap şi să tot scoată fel de fel de obiecte din el. Baletul se şi numeşte «Obiecte»: obiectul ca înmagazinator de obiecte; fetişul cotidianului, dar nu obiectul ca fetiş.

Fac spectacolul, vine şi ziua premierei şi descopăr citind caietul-program că Max Jacob era foarte sărac când a scris acele versuri şi că singura lui mobilă era un dulap, dar atât de mare, încât el îi făcea să creadă pe cei ce-l vizitau că mobila aceea era o altă cameră. Am rămas pur şi simplu trăznit.

Să vă mai povestesc un lucru care mi se pare foarte frumos: era la modă să spui că publicul nu contează. Îmi era limpede că eu, ca dansator nu sunt doar un clovn care-l distrează pe cel aflat dincolo de rampă, dar abia la un moment dat am realizat că interpret şi spectator sunt partenerii aceluiaşi dans, realizează împreună un fel de pas de deux.

Spuneam mereu dansatorilor mei: «Nu lucraţi cu certitudini, ele sunt simple aparenţe care ucid», dar nu ştiam cum să le explic acest lucru. Ei bine, am citit recent într-o carte despre particulele subatomului un lucru care m-a înnebunit pur şi simplu. În primul rând, că un electron care e observat se comportă diferit de unul care nu e observat. Apoi, că există în univers particule despărţite de milioane de ani lumină, care, deci, nu pot comunica între ele, dar care sunt totuşi gemene: ele comunică instantaneu.

În al treilea rând, că toată fizica atomică lucrează după «principiul incertitudinii». E superb spus, iar aplicat la dans mi se pare genial, pentru că viaţa e un lucru foarte frumos iar dansul e însăşi viaţa.

**A.L.** — *Cum s-a petrecut şi ce a însemnat întâlnirea cu Maia?*

**G.C.** — S-a întâmplat în urmă cu vreo zece ani: Maia venise invitată de Cardin să danseze, cred, «Doamna cu căţelul». Cardin mi-a spus atunci «Gigi, te rog, vino şi dansează-i ceva Maiei; vreau neapărat să te cunoască». Am luat trenul de la Rennes şi am venit la Paris. Am dansat o coregrafie mai veche de a mea, pe muzică de Ray Charles, o făcusem încă de la Bucureşti pentru Varna. Maiei i-a plăcut; apoi ea a plecat în turnee prin lume, eu mi-am urmat drumul meu şi nu ne-am mai văzut.

A fost ideea lui Pierre Cardin de a prezenta un spectacol în coregrafia mea, cu Maia în rolul principal. Mie nu-mi place să montez piese de teatru; nu-mi plac adaptările: găsesc că baletul clasic a făcut-o deja, iar pe mine mă interesează, eventual, să o fac în spiritul teatrului coregrafic, în măsura în care o piesă se pretează la un dialog poetic şi dinamic. A existat, totuşi, încă de la Bucureşti, interesul pentru două piese: «Nebuna din Chaillot» şi «D'ale carnavalului».



Scanned with OKEN Scanner

Cardin a stat cu două telefoane la ureche, mediind între Maia şi mine. Ea era când la Los Angeles, când la München, eu eram ba la Rennes, ba la Veneţia. «Gigi, trebuie să faci spectacolul», mi-a spus el. «Vreau foarte mult, dar Maia e o balerină clasică», i-am răspuns. «Nu-i adevărat». Am pus atunci mâna pe telefon şi am sunat-o: «Eu sunt coregraful pe care-l ştiţi, D-voastră sunteţi ceea ce sunteţi...» A fost foarte pozitivă imediat. Apoi, a debarcat la Rennes.

Eu o aşteptam la ieşirea din gară, ea rămăsese pe peron, cu valiza lângă ea... Era Anna Karenina. Purta un mantou Cardin, din leopard, dar extrem de simplu. Stătea şi aştepta. Am crezut că s-a supărat. Nici vorbă; m-a întrebat imediat: «Când repetăm? Ce ai în cap? Cum vezi tu personajul?» Ardea. Ca şi în dans. Iar eu aveam în cap totul şi nimic. Ştiam că vreau să fie desenată ca la Cocteau şi ca la Picasso, dintr-o singură linie; sau ca la Michaux. Dar cum să-i explici în trei minute? Am încercat, totuşi, şi cred că a înţeles.

Caraghios e că a doua zi aveam întâlnire. Prima repetiţie: ea şi eu. Mă duceam ca la eşafod, zdrobit de tot ce presupuneam că mă aşteaptă. Dar Maia are un umor nebun şi te face imediat să te simţi în largul tău. Mi-a zis un banc, i-am zis un banc.

Îmi spuneam «Bun, ştiu ce vreau să fac, dar cum să încep?». Şi mergând pe stradă văd în faţa mea o cerşetoare în negru. Mergea proptindu-se într-o umbrelă, oprindu-se ritmic după fiecare pas: exact cum îşi face Maia apariţia în spectacol, ca într-un leitmotiv. Locuiesc de şaptesprezece ani la Rennes şi nu o mai văzusem niciodată. De atunci o văd zilnic. Apariţia ei a fost ca un semn trimis, sau mai curând chemat, de mine, pentru că avusesem imaginea ei aidoma, înainte chiar de-a o vedea aievea. Orice creator este un instrument, un tub, o antenă.

I-am spus Maiei: «Uite ce am văzut pe stradă!» Mi-a răspuns: «Da, îmi place». Cu Carla Fracci nu mi-aş fi putut permite asemenea sinceritäţi; ar fi fost o nenorocire. Maia, însă, cu toată cariera ei în spate, mi-a spus după premieră: «Încă douăzeci de spectacole şi cred că am să fiu bună». E splendidă; şi îmi aminteşte mult de Miriam.

«Care e diferenţa dintre un om care cade de la etajul 20 şi altul care cade de la etajul I? Primul face "Aaaaa — buf!" Al doilea face "Buf — aaaaa!"». Asta e bancul pe care mi l-a spus Maia. Ce deosebire e între campionul olimpic şi cel plasat pe locul doi? Diferenţa e infimă, de zecimi de secundă, şi totuşi ea există. Ei, asta e Maia, o campioană. Am înnebunit-o de cap: «Vreau să fii şi brechtiană, şi japoneză, şi... şi...» Mi-a cerut să-i arăt. S-a uitat pe înregistrări: «Nu sunt bună de loc. Trebuie să fac cum spui tu, nu cum fac eu» şi aşa a făcut. Iar ultimul *pas de deux* l-am improvizat în ultima clipă, după ce lucraserăm trei luni câte



Scanned with OKEN Scanner

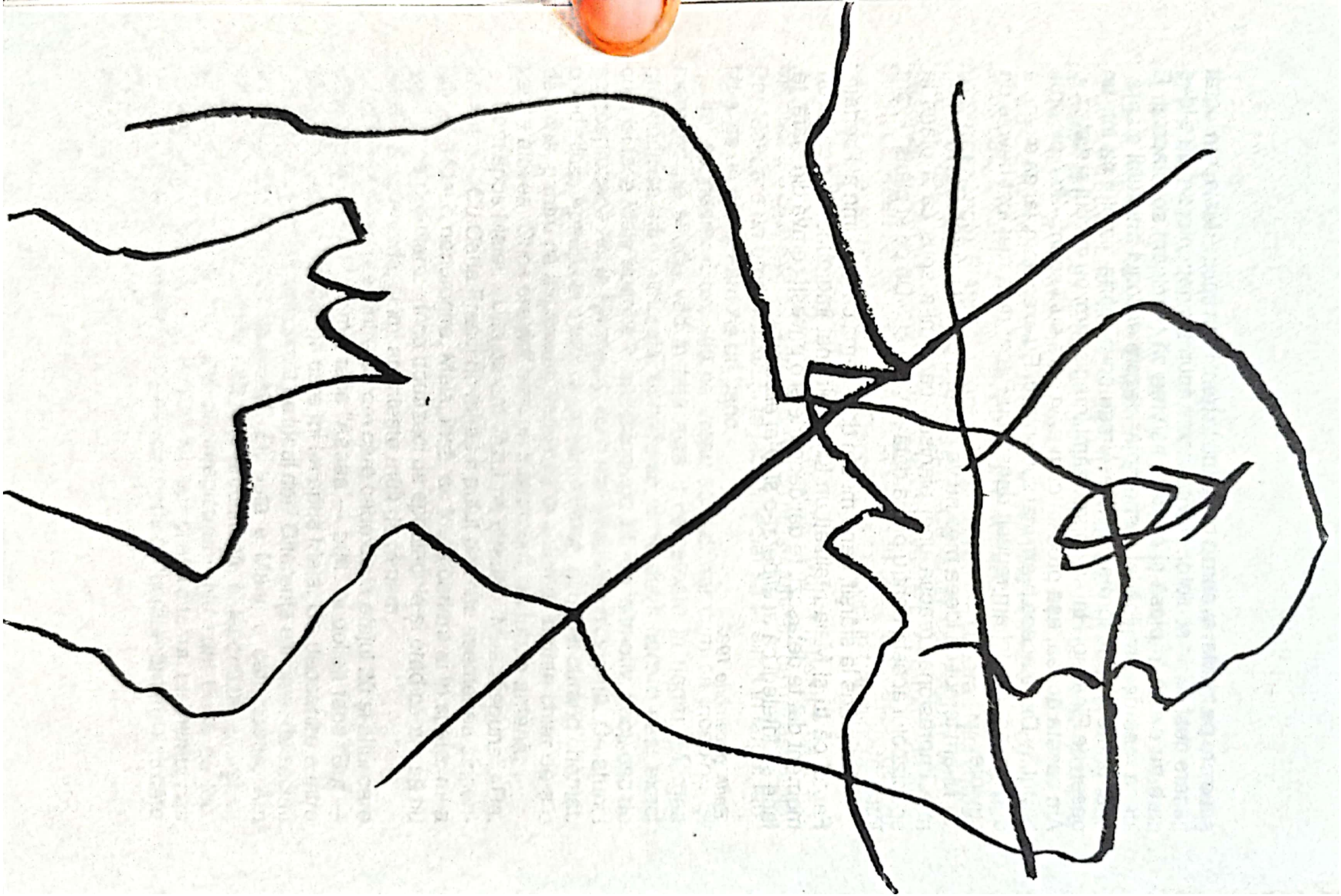
şase ore pe zi. Mai aveam o oră până la tren. I-am spus: «Maia, am lucrat fiecare gest ca un sculptor. Hai să facem acuma o nebunie: am eu o idee care nu există în piesă şi cu care aş vrea să terminăm spectacolul. E ideea mea despre libertate, speranţă, despre dialogul artistului cu propria lui creaţie, despre simplitate. Vreau ceva foarte simplu: ca într-un desen de Picasso. Hai să improvizăm! Înregistrăm: eu execut şi dictez.». Am caseta aceea, aşa proastă cum e, în care eu îi spun: «Jos, piciorul, braţul...» După aceea n-am mai spus nimic. Eu executam, iar ea executa după mine. Atunci am regăsit dansul cu Papa: nu a mai fost nevoie de cuvinte.

M-am temut că ideea mea nu va place: a plăcut tuturor. Cel mai mult m-a impresionat reacţia unei pianiste, care mi-a spus că a plâns la spectacolul acesta pentru prima dată în viaţa ei. «De ce ai plâns?», am întrebat-o.

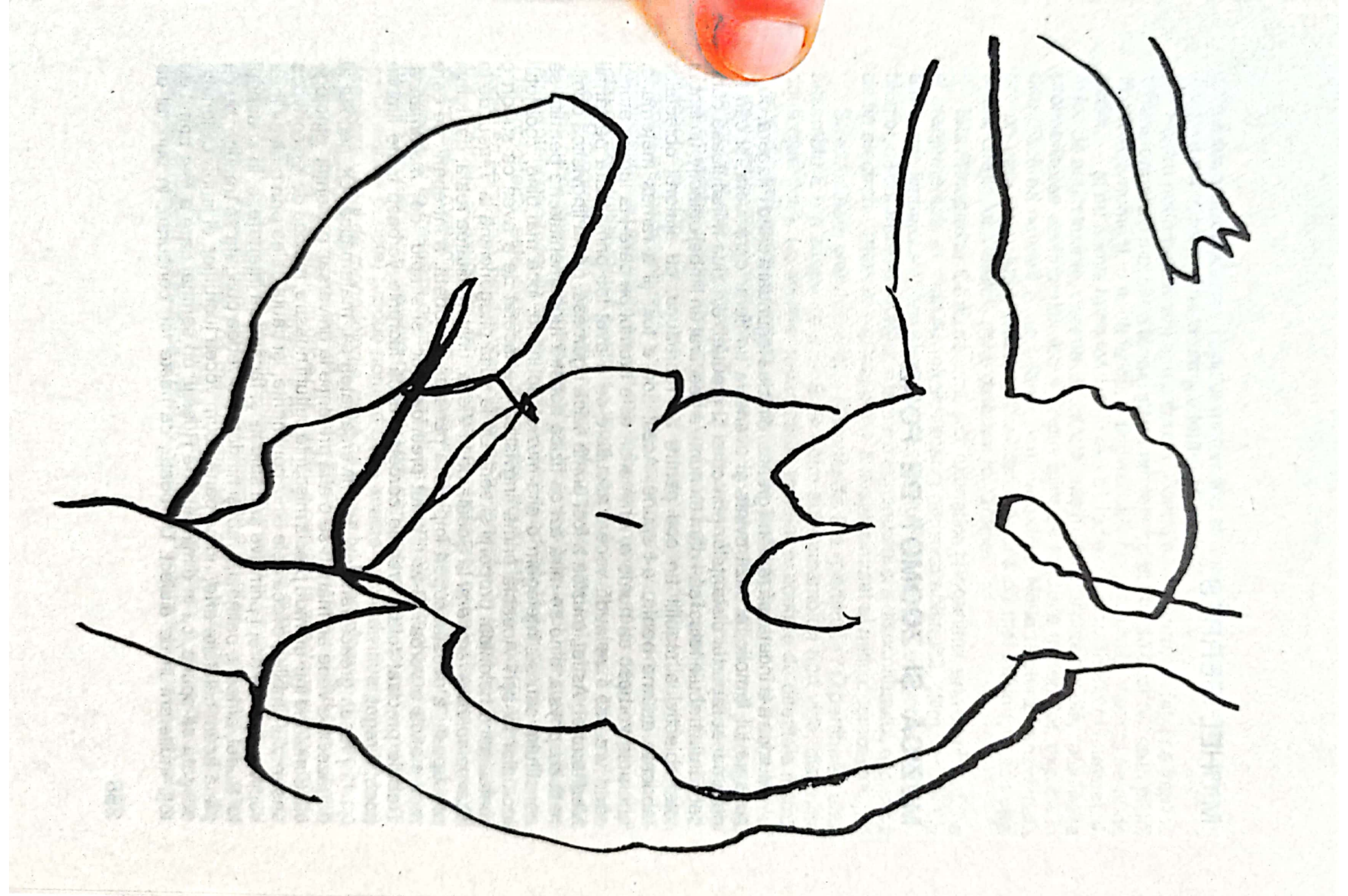
«Am plâns la sfârşit, când mi-am dat seama că e un imn al libertăţii. Faptul că tu şi Maia realizaţi un lucru minunat împreună, dar că la un moment dat te detaşezi, te dai deoparte şi o priveşti cumva din afară, te face să înţelegi că *ai eliberat-o şi te-ai eliberat.*»

*Paris, decembrie 1992*

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

MICHEL SERRES

# MUZICĂ ŞI ZGOMOT DE FOND

Muzica n-a încetat să rămână greacă, din ziua legendară când Pitagora, după spusele lui Iamblic, a auzit cvinte şi cvarte la un fierar care lucra, şi când a determinat raportul distanţelor prin corzi şi greutăţi; din ziua miraculoasă când cel căruia trebuie totuşi să-i dăm un nume a descifrat un limbaj obiectiv, un limbaj inter-obiectiv, a stabilit un cod pentru a-l reproduce, cu ajutorul obiectelor fabricate anume pentru a-l spune. Acest cod a fost şi a rămas matematic. Lucrurile vorbesc ca numere. Aritmetica este drumul pe care-l ia lumea atunci când vrea să i se audă vocea, ascultare ce a avut loc prima dată pe ţărmii Mediteranei. Astfel, muzica a fost prima fizică riguroasă, prima lingvistică dominată de *physis:* cine se miră azi că fizica noastră fundamentală ne permite să constituim sau să înţelegem o altă muzică spunând, încă mai bine, zgomotul lucrurilor înseşi? Această primă lingvistică n-a încetat de a avea ca suport o matematică helenică: proporţii şi serii. De la suita pitagoriciană la *Timeu,* de la *Clavecinul bine temperat* la Şcoala de la Viena, universalitatea reală, dar totuşi presupusă, a acestui suport împiedica punerea, vreodată, a întrebării: de care matematică e vorba? S-ar fi putut pretinde: pur şi simplu de *matematică.* Trebuie precizat totuşi, trebuie cercetat, dacă lucrurile vorbesc toate limbile acestui regat.

[...] Ideea greacă rămâne, în universalitatea sa, matematică. Or, secolul al douăzecilea vede afirmându-se o altă pretenţie la universal: pretenţia etnologică. Simulând într-un mod precis mişcările culturii noastre, muzica de ieri convoca ansamblul limbilor, evoca cele cinci continente, îşi căuta calea prin multitudinea vocilor reputate drept primitive sau sălbatice, făcând să interfereze, în auditoriul lui Babel, africani, balinezi, arabi şi hinduşi, se vedea obligată să traducă, nu ca până acum celelalte arte, nu ca până acum vocea lucrurilor, ci limba Celorlalţi; obligată să spună, ca în dimineaţa de Rusalii, un semnal care a fost primit de toţi, indiferent în ce dialect. De-odată, ca peste tot, concurau, în punctul de



Scanned with OKEN Scanner

non-retur, universalitatea codului matematic şi universalitatea vorbirii umane. Cum să schimbăm până la urmă o formă obiectivă?

Pentru matematică, am spus: suport. Condiţie necesară, mutaţia sa implică o transformare a muzicii, a teoriei instrumentaţiei; dar, fără să observi, ea implică, în acelaşi moment, o nouă fizică, o lingvistică înnoită a lumii. Aceasta se aude acum, — şi nu numai la concert, luat aici ca loc exemplar. Teoria comunicaţiei, în joc de acum înainte, desenează întretăierile mesajelor care circulă, calculează probabilitatea schimburilor lor, a dificultăţilor de fond ale trecerii lor, explică în fine plăcerea noastră la ascultarea nemaiauzitului. Noua tăietură transversală are un traseu omolog traseelor precedente, dar ea nu mai întâlneşte aceleaşi stadii. Graţie lui Xenakis, noi o datorăm tot Greciei.

Iată *Pithoprakta*. Ce au devenit, aici, aritmetica şi logaritmii, arta combinatorie şi aranjamentele ei, calculul infinitezimal şi acustica obişnuită, ştiinţa ordinei şi a măsurii, limbajul stăpânit al macrocosmosului? Mai precis, o algebră a ansamblurilor, calculul probabilităţilor, o teorie a continuului şi a discontinuului, o tehnică de tip electronic (trebuie explicat cum), limbajul simulat al microcosmosului. [...]

Să examinăm graful-proiect la *Pithoprakta*. E o «partitură»? O partitură a unui ansamblu E e o acoperire a lui E de către sub-ansambluri non vide, disjuncte două câte două. La rigoare, repartizarea textelor executate de diferitele instrumente ale orchestrei defineşte o partitură de ţesut orchestral luat în ansamblu. Geniul orchestraţiei consistă, în particular, în punerea în ordine, fină şi complexă, a liniilor de partaj. Tradiţional, fiecare sub-ansamblu este cel mai adesea tratat ca un ansamblu pentru sine: primele viori cântă aceeaşi «partitură», la fel oboii, violoncelele... Dar, din nou, geniul orchestraţiei consistă, în particular, în punerea în raport a subansamblurilor repartizate: valorizarea corzilor prin alămuri, ciocnirea violentă sau modulată a instrumentelor de lemn şi a celor de percuţie, şi mai ştiu eu ce. Multiplicitatea punţilor sonore acoperă sau revelează desenul clivajelor. *Pithoprakta* sunt de două ori originale, prin separaţie şi prin raport. Xenakis impune orchestrei o asemenea partitură încât sub-ansamblurile sunt identice cu elementele generice. În alţi termeni, fiecare vioară cântă propria sa «partitură». Dar importantă este disjuncţia, două câte două. Fiecare individ vorbeşte cu vocea sa personală, fiecare voce diferă de oricare alta, în acest cor în ruptură de cor. Polifonia îşi atinge aici limita, împlinire şi negare; ceea ce apare este un fel de pluralism monadic, în care singularitatea nu e prevăzută cu nici o uşă sau fereastră, şi îşi trasează drumul fără nici un raport faţă de aproape sau departe: traiectorii moleculare, traiecte de particule; norul sonor (se spune — nu-i aşa? — un nor de puncte) produs pornind de la aceste voci individuate (indivizibile) formează un fel de monadologie, ceva ca lumea lui Epicur înainte de declin; pe graf, se obţine o reţea complexă de circulaţii autonome, prezentând zone dense şi lacune albe. Ar trebui, în orice caz, pentru a parveni la aceste rezultate, să fie luată în serios noţiunea algebrică de partitură şi să fie substituită tehnicii vechi care implica, în imprecizia ei, categorii de instrumente şi de intersecţiuni non-vide. [...] Fiecare instrument, am văzut, îşi urmează drumul său: ansamblul acestor independenţe dă un efect de massă care este cel al dezordinei perfecte. Să examinăm acum un drum oarecare al unei viori oarecare: e vorba de o succesiune de glissande, de înălţime şi durată variabile. Pentru a înţelege acest traiect,



Scanned with OKEN Scanner

e nevoie de un model explicativ. Iată-l: să luăm o particulă susceptibilă de a se deplasa pe o axă. Să presupunem că viteza ei nu poate căpăta decât două valori, simetrice în raport cu zero, în momente regulat definite; în fiecare din aceste momente, să presupunem că ea este trasă la sorţi cu probabilităţi egale de a lua una sau alta din aceste două valori: fiecare tragere la sorţi e *une épreuve;* ansamblul acestor trageri e *une épreuve globale;* în intervale, viteza particulei e o variabilă aleatorie. Odată stabilite acestea, traiectoria particulei este, atunci, de acelaşi tip ca drumul unui instrument pe graful *Pithoprakte*-lor. Să traducem: Xenakis face ca fiecare vioară să execute un glissando (viteză) într-un interval dat între două momente date. [...] Aşadar, graful la *Pithoprakta* e strict fidel modelului explicativ, iar această muzică este stochastică, deoarece ea mobilizează o reţea de funcţiuni aleatorii.

Să remarcăm în treacăt că modelul în chestiune nu e altul decât celebrul model al lui Taylor, conceput pentru a da o ideie despre mişcarea dezordonată a unei particule într-un fenomen de agitaţie turbulentă[1]. De la teoria funcţiilor aleatorii, trecem la fizică. Nu, totuşi, fără a fi subliniat, oricât de mărunt ar fi fost exemplul, trasferurile masive ale suportului teoretic: ştiinţei ordinei i-a succedat cea a dezordinei, teoriei măsurii cea a mediei statistice; figura şi fondul îşi văd rolurile schimbate, «structura» care le unea a fost inversată cu fiecare termen, apoi şlefuită de un element (va trebui oare să regândim *Gestalttheorie?*); conţinutul nu se mai cântă pe nota distinctă, discontinuă într-o scară discretă sau o serie punctată, ci pe scara însăşi, rupt prin discontinuitatea tragerilor la sorţi, prin indeterminismul pasajului muzical. În sensul lui Bachelard, ar trebui să vorbim de o muzicologie a lui *nu.* Pe de-asupra, ipotezele de simetrie şi de omogeneitate introduse de autor (echirepartizarea numărului de glissande şi a valorilor lor pentru două regiuni eechivalente ale spectrului, izotopia direcţiilor lor) îi interzic pentru totdeauna să detaşeze un semnal din fluctuaţia sonoră, să se elibereze de fondul negru în care e prins norul său. Xenakis trebuie să spună neauzitul, să facă ascultat ceea ce niciodată nu s-a auzit, pentru că niciodată nu se aude decât ceea ce e trasat pe acest negativ, ceea ce figurează pe acest nor, adică pe fenomenul brut al fluctuaţiei (din nou, e bine găsită expresia «nor electronic»). Pentru că, în fine, prin modelul lui Taylor, matematica a venit pe lume, să ascultăm.

În fond, ce se numeşte ascultare? Presupunând că *Pithoprakta* răspund la această întrebare, ele ne ajută să înţelegem ce este ascultarea, şi aceasta prin chiar limbajul lor; presupunând că ele nu există decât printr-o analiză riguroasă a informaţiei, printr-o reflecţie asupra faptelor de ascultare — a emite, a transporta, a primi —, şi asupra condiţiilor lor, nu ne-am afla oare în prezenţa unei muzici apte să vorbească prin ea însăşi, liberă de traducerile executate prin semnalele sale, a unei arte care şi-a format limbajul său intrinsec, vorbirea sa autohtonă? A unei arte despre care nu se mai poate vorbi decât prin intermediul codului constitutiv al propriului său limbaj? Îndată ce un discurs vorbeşte despre sine, el învăluie de fapt discursul criticii: ştim asta din ştiinţă, va trebui de acum înainte

---

[1] G.I. Taylor: *Diffusion by Continuous Movements,* London, 1921, p. 196.



Scanned with OKEN Scanner

să-l învăţăm de la arta ştiinţifică; suportul nu mai este extrinsec, el constituie chiar nucleul său intern: nu l-am părăsit nici măcar o clipă de la intrarea în joc. Nu ne aflăm oare în locul însuşi al unei împliniri? Să ascultăm, mai întâi, o altă muzică: întâlnim întotdeauna un sens topit într-un semn, un semn strivit într-un semnal, un semnal care emerge din zgomot. Ea îngrămădeşte într-un prealabil al comunicării ansamblul articulatelor ulterioare: prin îngrămădirea sensului spre semn şi a semnului spre semnal, ea scapă univocităţii mesajelor curente, e o muzică cu mai multe voci. De unde posibilitatea cvasi-indefinită de a o traduce în toate sensurile, de a o modela, de a o trăda, de a o înţelege de asemenea în funcţie de avatarurile subiectivităţilor, de a vorbi despre ea cu (im)pertinenţă în funcţie de mii de grade de libertate: discursul critic e indeterminat, la fel de facil, la fel de imposibil după dorinţă. Schopenhauer poate fi bănuit de a fi designat în mod obscur această stare de lucruri în teoria sa despre *universaliile ante rem:* estetica sa muzicală ar fi atunci de neacceptat, el ar fi atins faptul vocii semnalate înainte ca ea să semnifice. Xenakis trece la limită această mişcare de reflux sau de îngrămădire, el şterge semnalul şi compune zgomotul. El ne dă să ascultăm *universaliile rerum,* vocea nudă a lucrurilor din univers. El emite strict ceea ce se emite de la sine, fără a interveni, fără să intervină articulatul, fără ca să intervină nimic. Ce se emite, strict vorbind, când lipseşte trierea, filtrul sau separarea? Efectul de cădere a boabelor, efectul de scânteiere, zgomotul de agitaţie termică — ansamblul zgomotelor de fond. Ce se emite de la sine, când nici un demon nu interceptează, ce se poate asculta într-o lume fără om? Tulburenţa brută, fluctuaţia particulelor, şocul indivizilor repartizaţi la întâmplare în timp, fluctuaţia norului în efectul sarcinii de spaţiu. Cine vorbeşte, în sânul acestui nor? Nimeni, de fapt, şi în mod sigur obiectul, lucrul însuşi, lumea. *Ça parle,* cum se spune, dar aici a treia persoană îşi păstrează sensul clar pe care nu şi l-a pierdut niciodată: colecţia de obiecte care formează universul, interobiectivitatea ca atare. E vorba totuşi de un rezultat. Retrospectiv, îţi reproşezi că te-ai pierdut căutând o voce (vocea cui?) la nivelul corzilor, semnalul cui în noaptea sensului, în neantul declaraţiei, de a fi dezvăluit strigătul lui Neptun în multiplele clamori ale mării, râsul Nimfelor în freamătul fântânilor. Nodul multiplicat de şerpi sonori, tânguirea repetată care se dizolvă dintr-un mod în altul nu semnificau nimic, nu indicau nicio voce. Ele desemnau, dimpotrivă, refuzând sensul, forma originară a comunicării în general, în care vocea umană e o insulă, o interceptare, o oprire; ele captau ca prin miracol zgomotul lumii, fondul acustic al universului, înainte ca el să se fi trezit la sens, materia vibrantă ca pre-sens sau fără-sens, unda pură în care semnificaţia îşi trasează mai târziu arabescul rar, materia informaţională a formei. Ceea ce e desemnat de orice muzică, dar livrat prin aceasta, este o comunicare oarbă pentru corpul ca obiect în acord cu obiectele, pentru corpul ca lucru izbindu-se de lucruri, este pasta condiţională de dinainte de distinct şi de clar, ceea ce se transportă de la sine ca suport al oricărui mesaj, — ceva fără de care o vorbire nu s-ar putea transmite, o gândire n-ar putea să se iveas că, marea zgomotoasă şi nediferenţiată dinaintea naşterii noii Afrodite. Muzica era o selecţie a zgomotului mondial, ea nu este ea-însăşi decât atunci când această selecţie ne pune în prezenţa lumii brute şi primejdioase, când ne face să auzim neauzitul îndărătul semnalului ei. Arta care nu regăseşte această surditate informală este un bavardaj elocvent, *un ouï-dire.*



Scanned with OKEN Scanner

Ce este ascultarea? Detectarea unui semnal în zgomotul de fond. A şterge semnalul (deci semnul şi tot ce urmează), a compune drumurile aleatorii ale indivizilor disjuncţi, a modela norul sonor global, a lăsa să fluctueze întregul orchestral, înseamnă, fizic, a simula zgomotul de fond (şi, din nou, muzica e o fizică, simularea limbajului lucrurilor): adică a livra absolut brut şi limpede ceea ce predecesorii indicau obscur, a livra negativul şi condiţia oricărei comunicări, a scufunda auditorul în condiţiile ascultării, a face să se audă neauzitul auzitului, muzica muzicii, un limbaj care vorbeşte de la sine, de care oricare tăcere este plină. Xenakis eliberează, din nou, limbajul lucrurilor şi ne expune, obiecte ale lumii, zgomotului universului. Cine vorbeşte? Obiectul; mai curând, ansamblul obiectelor, urzeala interferenţelor lor. Ce spun ele? Neauzitul, pur şi simplu; mai curând, ne-ştiutul, adică ceea ce scapă informaţiei noastre. Cine ascultă? O altă sursă de zgomot, azi, din întâmplare, ecou, interceptor. Care e, totuşi, plăcerea lui? Aceea de a fi înecat în schimbul inter-obiectiv, de a se descoperi lucru printre lucruri, de a exista arareori în mijlocul ne-ştiutului: rostogolit în valurile mării primejdioase, sfâşiat în mişuneala nisipului pe plajă, aşteptând-o pe Nausica.

Ar trebui, poate, să distingem două feluri de muzică, vorbind la cea mai înaltă generalitate. Cea dintâi este un semnal, un ţesut atrăgător de semnale; ea are, în plus, intenţia de a semnifica, de a comunica un mesaj, oricare ar fi el, oricât de puţin definit ar fi sensul lui. Noi o percepem fatalmente în raportul semnal-zgomot şi în raportul semnului cu diversele sale interceptări. Oricum, ea e imperfectă, supusă variaţiilor tuturor alterităţilor, supusă varietăţilor oricărei alterări: talentul, rafinarea tehnică a obiectului sonor, mediul de propagare, ciocnirea violentă sau ştearsă de limbi străine între ele. Căci e imposibil ca un semnal, apoi un semn să nu fie emise într-o limbă, să nu fie inserate într-o cultură. Această muzică nu poate înceta de a fi culturală, marcată de relativităţi de sus şi de jos, naşteri şi anturaje, educaţii şi ştiinţe, popoare şi clase, viziuni patetice şi referate ale omului şi ale lumii; corpul întreg rămâne un filtru cultural relativ, şi nimeni n-a auzit niciodată decât ceea ce poate să înţeleagă, ceea ce cultura sa îi permite să asculte. Ea e frumoasă, cât doreşti; prin număr şi ordine, ea designează, de drept, universalul; dar frumuseţea sa de fapt străluceşte pentru tine şi pentru mine: inaudibilă pentru el, bizară pentru un altul, neliniştitoare în alura ei. Iată clar definit raportul universal-particular, care dă naştere paradoxelor bine cunoscute ale frumosului, plăcerii şi gustului. [...]

Se poate retrage universalul matematic din orice regionalitate, să nu se mai camufleze el îndărătul unei culturi? Da, în cel de al doilea fel de muzică, cea care tocmai refuză să traseze semne, care încearcă să şteargă semnalul. Sau mai curând aceea care, fără a înceta să fie un semnal — cum ar putea să fie altceva? — impune acestui semnal să simuleze zgomotul, să facă zgomot; cea în care mesajul transmis transportă zgomotul însuşi şi se conjugă cu el ori de câte ori cineva îl primeşte; cea în care sensul mesajului se scufundă şi dispare în zgomotul de boabe mişcătoare; cea în care semnalul, semnul şi sunetul involuează spre condiţia lor, spre negativul lor, spre fondul lor. Atunci, codul matematic nu mai e de partea limbii incoative pe care încearcă s-o transmită, pentru că — la drept vorbind — ea nu mai există: el este de partea restituirii zgomotului, condiţie universală a oricărui schimb. Nu zgomotul care diferă de sunet, prin



Scanned with OKEN Scanner

impur şi pur, măsura vibraţiilor şi şlefuirea imperfectului, pentru auzurile delicate, ci zgomotul fizic sau termodinamic care este condiţia circulaţiei oricărui mesaj în general şi care rămâne, în absenţa oricărui mesaj, materie aleatorie a oricărei forme adăugite, gâlgâială obiectivă prealabilă oricărui semnal, oricărui sunet, oricărui semn, oricărei limbi particulare. Atunci, universalul codului trece de partea universalului universului; departe de a i se opune sau de a se înscrie pe de-asupra lui, el se amestecă, îl promovează şi-l înţelege. El face din condiţia obiectivă a mesajului mesajul însuşi. De unde eliberarea următoare a paradoxurilor: noi dispunem acum, în fine, de concepte riguroase pentru a vorbi, cu toată obiectivitatea, de universal, de necesar, şi, mai evident încă, de absenţa de scop şi de interes în câmpul plăcerii noastre. Se poate, de fapt, determina în altfel lucrul pe care-l şuşoteşte noua muzică: ceară a oricărui înscris posibil, dar nu scrisă, sau *tabula rasa*, eter al oricărui mesaj, dar fără semn nici sens, spaţiu transcendental al oricărei comunicări. Pe discul *Pithoprakta* e gravată dezordinea statistică a moleculelor de ceară ale discului însuşi, mişcările întâmplătoare browniene ale micro-cristalelor. Pelicula superficială te lasă să asculţi mărunţaiele pe care le acoperă. Ceara reputată virgină vorbeşte despre propria sa virginitate, sau, mai bine, distruge această aparenţă; altfel spus, tăcerea vorbeşte de la sine, iar neauzitul se face ascultat: neauzitul în măsura în care nu e nicicând auzit, în măsura, de asemeni, în care el împiedică de a fi auzit şi alt lucru. Xenakis eliberează limbajul de obiect, cum odinioară, în legendă, Francisc din Assisi elibera din solitudinea sa limbajul păsărilor, cum, pe vremuri, von Frisch, pe cel al albinelor. Printr-un scurt-circuit orbitor, pe care numai fizica ne face să-l înţelegem, adică ştiinţa care ascultă (*Hupakouein*, a se supune) cuvântul rostit de *physis*, şi care-l ascultă cerându-l (comandându-l, în sens comercial), ştiinţa care se întemeiază pe o epistemologie a dialogului şi a schimbului, printr-un scurt-circuit orbitor, discursul critic al vechii estetici devine în fine posibil când neauzitul se face ascultat ca atare.

Această muzică e, bineînţeles, universală: fiecare poate s-o asculte, oricare ar fi limba sa, suferinţa şi condiţia sa, lumea şi naşterea sa, pentru că ea este condiţională, prealabilă oricărei emisiuni, oricărei receptări. Acest universal este intersubiectiv; el este de asemenea obiectiv, pentru că ea traduce zgomotul lumii înseşi, sub-murmurul obiectelor (ca şi când acest murmur inter-obiectiv ar fi prealabil şi condiţie a mesajelor intersubiective), fondul universului, neagra sa iradiere. Muzică moleculară şi monadică, muzică a căderii de boabe, muzică neagră, efect de cădere de ape în jgheabul morilor, de mare efect al mijloacelor noastre de ascultare, fizice şi astrofizice, ea regăseşte dintr-odată, cu un timpan superior, dimensiunea cosmică, de la foarte mic la colosal, pe care a intuit-o geniul grec. Universală şi necesară în raportul ei formal, exactă şi fidelă constituirii profunde a obiectului, fluctuantă odată cu schimburile mondiale, condiţională şi fără finalitate, murmur pe fondul întregului univers, ea este pentru noi universală. [...]

**(Din *HERMES II, L'interférence*, Les Ed. de Minuit, 1972)**

*În româneşte de ALINA LEDEANU*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

JULIA KRISTEVA

# LIMBAJUL VIZIBIL: PICTURA

Într-o concepţie clasică a artei, pictura este considerată ca o *prezentare* a realului, în faţa căruia ea ar fi pusă în postură de oglindă. Pictura *povesteşte* sau *traduce* un fapt, o istorie realmente existentă. Pentru această tălmăcire foloseşte un limbaj specific de forme şi culori, care, — în fiecare tablou — se organizează ca sistem întemeiat pe *semnul* pictural.

E clar că plecând de la o asemenea concepţie, tabloul poate fi analizat ca o structură cu entităţi proprii şi reguli după care se articulează. Printre cercetările, dealtfel foarte recente, efectuate în acest domeniu, trebuiesc citate cele ale lui Meyer-Schapiro: ele se ocupă mai întâi cu definirea semnului pictural, denumit *semn iconic,* în măsura în care este imagine («icône») a unui referent existând în afara tabloului. Mai multe probleme diferite — şi până acum nerezolvate — se pun în această optică: care sunt componentele semnului iconic? Se va denumi semn iconic obiectul pictat în raport cu obiectul real? Dar atunci nu se distruge specificitatea limbajului pictural reducîndu-i componentele la componentele unui spectacol în afara tabloului, în timp ce limbajul propriu tabloului este un limbaj de linii, de forme, de culori?...

Aşadar se observă că înainte de a soluţiona asemenea probleme ce ne-ar duce la definirea semnului pictural, se pune în discuţie însuşi conceptul de *reprezentare,* pe care se bazează pictura reprezentativă.

Dacă se ia în realitate un tablou clasic, adică un tablou ale cărui semne iconice sunt analoage cu cele reale reprezentate (cum a făcut bunăoară J. C. Schefer în *Scenografia unui tablou* cu *Jucătorii de şah* de Paris Bordone), se poate observa că lectura limbajului acestui tablou trece prin trei poli: 1. organizarea internă a elementelor în număr finit ale tabloului într-o structură închisă (combinarea unor elemente în opoziţii corelative: figurile umane, obiectele, formele, perspectivele, etc): înseamnă *codul figurativ,* 2. *realul* la care acest mod trimite; 3. discursul în care se enunţă codul figurativ şi realul. Acest al treilea element, *discursul* enunţător, este acel care uneşte toate componentele tabloului; altfel spus, tabloul nu este altceva *decât textul ce-l analizează.* Acest text devine o răscruce de semnificaţii şi unităţile sale sintactice şi semantice trimit la

alte texte diferite care formează spaţiul cultural al lecturii. Se *descifrează* codul tabloului încărcând fiecare din elementele sale (figurile, formele, poziţiile) cu unul sau mai multe sensuri ce le-ar fi putut da textele (tratatele filozofice, romanele, poeziile, etc) evocate în procesul lecturii. Codul tabloului se articulează pe anecdotica inclusă şi produce astfel «textul» pe care tabloul îl constituie.

În această «devenire-text» a tabloului, se înţelege că tabloul (şi prin urmare semnul iconic) nu reprezintă ceva real, ci un «simulacru-între-lume-şi-limbaj», pe care se sprijină o întreagă constelaţie de texte ce se amestecă şi se asociază într-o lectură a tabloului în discuţie, lectură ce nu-i niciodată terminată. Ceea ce s-a crezut a fi o simplă reprezentare se dovedeşte a fi o distrugere a structurii reprezentate în jocul infinit al corelaţiilor limbajului.

Două consecinţe decurg dintr-o asemenea concepţie a limbajului pictural.

Mai întâi, codul propriu-zis pictural este într-un raport strâns cu limbajul constituit şi reprezentarea picturală se referă deci la reţeaua limbii, ce emană din simulacrul reprezentat prin codul pictural, dar îl «dizolvă», depăşindu-l.

Pe urmă, conceptul de structură pare desigur să nu fie aplicabil decât codului pictural el-însuşi, dar este descentrat în textul ce devine tabloul prin lectură. Tabloul, chiar clasic şi reprezentativ, nu este altceva decât un cod structurat; acest cod declanşează un proces semnificativ ce îl orînduieşte. Şi procesul în discuţie nu este el-însuşi decât istoria unei culturi care se reprezintă trecând prin filtrul unui cod pictural dat.

Se vede în ce măsură o asemenea accepţie a semnului iconic şi a sistemului său ne conduc la explorarea legilor simbolistice, din care acelea ale semnului lingvistic apar din ce în ce mai mult ca un caz particular.

După o observaţie judicioasă a domnului Pleyet, intervenţia lui Paul Cézanne (1839—1906) în pictura europeană a modificat condiţiile limbajului pictural. În realitate, în opera lui Cézanne şi a multora din cei care l-au urmat, procesul ce «descentrează» structura tabloului şi depăşeşte codul pictural el însuşi — proces care, în pictura clasică, se refugiază în «textul» tabloului (sau în acela al subiectului care-l priveşte) — pătrunde în obiectul însuşi. Atunci, obiectul încetează de a fi un obiect pictat pentru a deveni un proces infinit care ia în considerare ansamblul forţelor ce-l produc şi le transformă în toată diversitatea lor. Să amintim, în sprijinul acestei teze, marele număr de pânze neterminate şi nesemnate pe care le-a lăsat Cézanne, repetarea aceloraşi forme, utilizarea diverselor tipuri de perspectivă şi celebra frază: «N-o să mă las să pună cineva ghiara pe mine». De asemenea, să amintim trecerea de la o viziune în perspectivă monoculară la divizarea în profunzime a unei viziuni de tip binocular, etc. După Cézanne, notează Pleyet, revoluţia sa a putut fi interpretată în două maniere: fie ca o pură căutare formală (cubiştii), fie ca o remaniere a relaţiilor obiect/proces cultural; această ultimă interpretare rămîne cea mai fidelă transformării cézanniene a obiectului în proces expunând istoria sa (Duchamp, dada, anti-arta).

Rezultă deci că tabloul nu mai este un obiect: el se substituie reprezentării unui tablou, fiind procesul reproducerii lui. Aşadar se poate opune *tabloului* — structură închisă străbătută de vorbire, — *pictura* — proces ce străbate obiectul produs (semnul, structura).



Scanned with OKEN Scanner

Cu Matisse, Pollock, Rotkko, spre a nu cita decât aceste nume, pictura şi sculptura modernă ilustrează: «articulaţia productiv-transformatoare a unei practici despre istoria sa». Altfel spus, pictura a devenit un proces de producţie ce nu reprezintă nici un semn sau nici un sens, ci posibilitatea ca, pornind de la un cod limitat (forme puţine, câteva contraste de culori, relaţiile unei anumite forme cu o anumită culoare) să se elaboreze un proces semnificant care analizează componentele a ceea ce ar părea la origine temeiurile reprezentării. Astfel că *pictura* (modernă) face să «tacă» limbajul verbal, care de obicei se adaugă *tabloului* (clasic) ce se vrea reprezentare. În faţa unei picturi, fantasmele încetează, cuvântul se opreşte.

**(Din *Le langage, cet inconnu*, Seuil, 1981)**

*În româneşte de ALEXANDRU BACIU*

Scanned with OKEN Scanner

JULIA KRISTEVA

# LIMBAJUL VIZIBIL
# FOTOGRAFIA ŞI CINEMATOGRAFUL

Dacă adeseori natura fotografiei şi a cinematografului a fost tratată din punct de vedere fenomenologic, demersul care consistă în a le privi ca limbaje este cu totul recent.

În privinţa aceasta, s-a putut observa diferenţa între structura fotografică şi aceea a cinematografiei, în ceea ce priveşte felul lor de a sesiza realul. Astfel, Barthes a văzut în temporalitatea fotografiei o nouă categorie de spaţiu-timp: «locală nemijlocită şi temporală anterioară», «conjuncţie iluzorie între *aici* şi *altădată*». Fotografia ne arată o realitate anterioară, şi chiar dacă lasă o impresie de idealitate, ea nu e niciodată simţită ca pur iluzorie: ea este *document* al unei «realităţi faţă de care suntem la adăpost».

Dimpotrivă, cinematograful cheamă proiectarea subiectului în ceea ce vede, şi se prezintă nu ca o evocare a unei realităţi trecute, ci ca o ficţiune al cărei subiect este în plină desfăşurare a vieţii. Impresia acestei realităţi imaginare, pe care o provoacă cinematograful, a putut fi văzut în posibilitatea de reprezentare a *mişcării, timpului, povestirii* etc.

Pe de altă parte, independent de critica fenomenologică, regizorii înşişi s-au aplecat asupra caracteristicilor cinematografului, încă de la debuturile acestuia, şi ei au fost cei dintâi în a-i degaja legile. Ne referim aici la teoreticieni ca Eisenstein, Vertov. Lui Einsenstein îi datorăm, de pildă, primele tratate magistrale despre forma şi semnificaţia din cinema în care el demonstrează importanţa *montajului* în producţia cinematografică şi, prin ea, în orice producţie semnificantă. Cinematograful nu copiază în manieră «obiectivă», naturalistă sau continuă, o realitate care îi e propusă: el decupează secvenţe, izolează planuri, şi le recombină printr-un nou montaj. Cinematograful nu reproduce lucrurile: el le manipulează, le organizează, le structurează. Şi numai în noua structură obţinută prin montajul elementelor, acestea capătă un sens. Acest principiu al montajului, sau mai bine zis al joncţiunii elementelor izolate, asemănătoare sau contradictorii, şi a căror ciocnire provoacă o semnificaţie pe care n-au avut-o în ele însele, Eisenstein l-a descoperit în scrierea hieroglifică. Se cunoaşte interesul său



Scanned with OKEN Scanner

pentru arta orientală, se ştie că a învăţat japoneza. [...] După el, filmul trebuie să fie un text hieroglific în care fiecare element izolat n-are sens decât în combinatoria contextuală şi în funcţie de locul său în structură. Să ne aducem aminte exemplul celor trei statui diferite ale leului pe care Eisenstein îl filmează în *Crucişătorul Potemkin:* Izolate în planuri independente şi asamblate una după alta, ele formează un «enunţ filmistic» al cărui sens ar fi acela de a identifica forţa leului cu revoluţia bolşevică.

Astfel, încă de la începuturile sale, cinematograful se consideră ca un limbaj şi îşi caută sintaxa, şi se poate chiar spune că această căutare a legilor enunţării filmistice a fost mai accentuată în epoca aceea când cinematograful se construia în afara vorbirii: mut, cinematograful căuta o limbă cu structură diferită de aceea a vorbirii.

O altă tendinţă, opusă celei a montajului, se orientează spre o narativitate cinematografică în care planurile nu sunt decupate şi apoi asamblate, ci în care planul este o secvenţă, o mişcare liberă a camerei (aşa-numitul «plano-travelling»); ca şi când filmul renunţă să-şi arate *sintaxa limbii sale* (travelling înainte, travelling înapoi, panoramic orizontal, panoramic vertical etc.), mulţumindu-se să vorbească în *limbaj.* Este cazul lui Antonioni, al lui Visconti; la alţii (Orson Welles, Godard), cele două procedee par admise împreună.

Aceste scurte observaţii indică deja că cinematograful poate nu numai să fie considerat ca un limbaj, cu entităţile şi sintaxa sa proprie, dar că şi este un limbaj. Am putut chiar să decelăm o diferenţă între concepţia cinematografului ca limbă şi concepţia cinematografului ca limbaj. Multe studii actuale sunt consacrate regulilor interne ale limbajului cinematografic. Ba chiar cadrul propriu-zis al filmului este depăşit şi se studiază limbajul «benzilor desenate», această succesiune de desene care, fără îndoială, imită asamblarea imaginilor cinematografice şi, prin mijlocul acesta, depăşesc statismul fotografiei şi al desenului, pentru a introduce timpul şi mişcarea în povestire. Imaginea (sau fotografia) izolată este un enunţ; asamblată, ea dă o naraţiune. Se vede aici deschiderea unui câmp de exploatare interesant: raportul între limbajul cinematografic şi cel al «benzilor desenate», pe de o parte, şi textul lingvistic (vorbirea, verbul) care corespunde acestui limbaj, îl traduce şi îi serveşte de suport, pe de altă parte.

Dar ne dăm seama repede că termenul «limbaj» întrebuinţat aici nu e înţeles în sensul său lingvistic. E vorba mai curând de o întrebuinţare analogică: pentru că cinematograful este un sistem de diferenţe care transmite un mesaj, el poate fi botezat limbaj. Problema este de a şti dacă, după numeroasele studii psihologice care au fost consacrate fenomenului cinematografic, concepţia lingvistică a limbajului poate fi utilă în analiza filmului, pentru a determina o semiotică a cinematografului.

În al său *Eseu asupra semnificaţiei cinematografului* (1968), Christian Metz constată că, în sistemul cinematografic nu există nimic care ar putea fi comparat cu nivelul fonologic al limbajului:cinematograful nu are unităţi de ordinul fonemelor. Dar nu există nici «cuvinte»: se consideră adesea imaginea ca un cuvânt şi secvenţa ca o frază, dar pentru Metz imaginea echivalează cu una sau mai multe fraze, iar secvenţa este un segment complex dintr-un *discurs.* Înseamnă să spunem că imaginea e «întotdeauna vorbire, niciodată unitate de limbă». În



Scanned with OKEN Scanner

consecinţă, dacă există o sintaxă a cinematografului, ea trebuie alcătuită pe baze sintactice, nu morfologice.

Semiotica cinematografului poate fi concepută fie ca o semiotică de conotaţie, fie ca o semiotică de denotaţie. În cazul al doilea, se va studia cadrajul, mişcările aparatelor, efectul luminii de cinema etc. În primul caz, vor trebui decelate diferite semnificaţii, «atmosfera», etc., pe care le provoacă un segment denotat. Pe de altă parte, este evident că semiotica cinematografică se va organiza ca o semiotică *sintagmatică* — studiu al organizării elementelor în interiorul unui ansamblu sincronic — mai curând decât ca o semiotică paradigmatică: lista unităţilor susceptibile de a apărea într-un loc precis în suita filmistică nu e întotdeauna limitată.

E posibil să se examineze felul în care se poate prezenta această semiotică a cinematografului ca studiu al sintaxei sale, al logicii de asamblare a unităţilor sale. Un exemplu al acestei logici e *sintagma alternantă:* imaginea unei statui egiptene, imaginea unui furnal înalt etc. Ciocnirea repetată a acestor imagini, văzute din unghiuri diverse şi aduse pe diverse laturi, poate să reconstruiască în limbajul cinematografic o întreagă povestire pe care literatura ar fi introdus-o între cele două sintagme polare (staţie-furnal) pentru a explica raţionamentul asamblării lor. Într-o asemenea povestire, sintagma alternantă cerne povestirea care, în acest caz precis, este aceea a civilizaţiei mediteraneene *(Mediterana,* de Jean-Daniel Pollet).

Problema analizei sintagmatice a filmului, pentru a se vedea modul de semnificaţie propriu cinematografului, este, evident, complexă: care va fi unitatea minimală superioară a exemplului filmat? Cum să articulezi componentele imagine-sunet-vorbire într-o singură unitate sau în mai multe unităţi combinându-se ele însele etc.? Este evident că transpunerea principiilor lingvistice în analiza cinematografică nu dă rezultate decât fiind total reinterpretate, şi adaptate sistemului specific al filmului. Ar fi vorba mai puţin de o întrebuinţare a *noţiunilor lingvistice* şi mai mult de aceea a *metodelor* lingvistice: distincţia semnificant/semnificat, decupaj, comunicare, pertinenţă etc. Aici ca şi în alte sisteme semnificante, importanţa studiului semiotic consistă în faptul că el revelează legi de organizare a sistemelor semnificante ce nu au putut fi remarcate în studiul limbii verbale: cu aceste legi s-ar putea probabil reconsidera într-o zi limbajul pentru a găsi în el zone de semnificare cenzurate sau refulate în starea actuală a ştiinţei lingvistice: zone pe care ceea ce s-a numit «artă» şi le apropriază pentru a se dezvolta în cadrul lor şi a le explora.

**(Din** *Le langage, cet inconnu,* **Seuil, 1981)**

*În româneşte de ANA LAZĂR*

Scanned with OKEN Scanner

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

# *Geta Brătescu desenând*

**«Cu ochii închişi»**

*Fiecare din cele cinci simţuri ale noastre, deschise spre lumea din jur, se deschide totodată spre lumea noastră interioară. Despre văz, Eminescu a spus-o într-un vers memorabil:*

Dară ochiu'nchis afară, înlăuntru se deşteaptă. *Despre celelalte, fiecare avem propria noastră experienţă: «auzim» vorbe şi melodii care n-au nici o sonoritate, «gustăm» — ca Proust — aventura timpului pierdut, «mirosim» o piaţă cu mere de acum patruzeci de ani. Şi neîndoios Praxitele ar putea să ne spună cum «a pipăit» corpul Afroditei din Cnidos înainte de a atinge orice marmură.*

*Geta Brătescu a închis ochii şi a început să deseneze. În locul lumii exterioare, pe care a pus-o în completă paranteză, cu întreaga ei fenomenologie de forme, linii, volume şi culori, s-a trezit într-un întuneric voluntar care a început să palpite. Ce putea să palpite în acest întuneric, decât* posibilul? *Dar nu posibilităţile realului, întrucât orice* mimesis *era din principiu şi practic refuzată. Ceea ce i se*

**«Les yeux clos»**

*Chacun des nos cinq sens, ouverts vers le monde d'alentour, s'ouvre aussi vers notre monde intérieur. En ce qui concerne la vue, Eminescu l'a déjà dit dans un vers mémorable:*

Mais l'oeil clos vers le monde, en dedans se reveille. *Pour les autres sens, notre propre expérience reste concluante: nous «écoutons» des paroles et des mélodies sans aucune sonorité, nous «goûtons» — comme Proust — la saveur du «temps perdu», nous «sentons» un marché embaumé de pommes d'il y a quarante ans. Et, sans doute, Praxitèle pouvait nous dire comment il a «touché» le corps d'Aphrodite de Cnide avant le contact d'aucun marbre.*

*Geta Brătescu a fermé ses yeux et a commencé à dessiner. A la place du monde extérieur, qu'elle a mis rigoureusement entre paranthèses, avec toute sa phénoménologie de formes, de lignes, de volumes et de couleurs, elle s'est réveillée dans un noir profond qui s'est mis à palpiter. Qu'est-ce donc qui pouvait palpiter dans les ténèbres, sinon le* possible? *Mais non pas les possibilités du réel, parce que toute* mimésis *est par principe et pratique-*



Scanned with OKEN Scanner

oferea, în ochii închişi, era posibilitatea pură, aceea care nu prelungeşte, ci anticipează realitatea realului. Înaintea Lucrurîlor toate se află Tiparele lor, încă neactualizate: Înaintea Lumii respiră — iar respiraţia lor e fascinantă şi cutremurătoare — Mumele. E vorba de o prioritate ontologică.

Oare ceea ce se numeşte «vederea lăuntrică» a condus mâna artistei, care ţinea creionul? Desenând fără să vadă lumea, oare artista «s-a văzut» pe sine însăşi desenând? Vreau să zic: a mai rămas ea cât de cât prizonieră a realului? S-a scăldat ea încă în apele fastuoase ale memoriei? A încercat ea «să reproducă» pe de rost ceea ce ştia din tot ceea ce făcuse mai «înainte»? Ţine de libertatea — niciodată obligatorie — a artistei să ne-o spună.

Până atunci, ochiul nostru se minunează că ceea ce s-a înscris pe planşă n-are absolut nici un «referent» în realitate, singura realitate a desenului fiind adevărul unui văz, care refuzând să vadă, se scrutează emoţionat pe sine însuşi.

Aşezate, aşa cum li se cuvine, pe hârtie grosolană de ziar, imaginile din ciclul «Cu ochii închişi» ale Getei Brătescu conţin tulburătoarea poezie a unor forme şi linii care trădează (pentru a câta oară în opera acestei artiste ce sondează adâncimile?) lucrarea misterioasă şi terifiantă a unor Matrice ale vitalului.

ment refusée. Ce qui s'était offert à elle, sous ses yeux clos, c'était la possibilité pure, celle qui ne prolonge pas, mais qui anticipe la réalité du réel. Avant les Choses, il y a les Modèles, non encore actualisés; avant le Monde, ce sont les Mères goethéennes qui respirent: leur respiration est fascinante et terrible. Il s'agit d'une priorité ontologique.

Est-ce que c'est la «vue intérieure» qui a dirigé la main tenant le crayon? En dessinant, sans le voir, le monde, est-ce que l'artiste s'est vue soi-même comme dessinatrice? S'est elle encore baignée dans les eaux fastueuses de la Mémoire? A-t-elle tenté de «reproduire» par coeur ce qu'elle savait de tout ce qu'elle avait fait «avant»? C'est l'obligation — toujours libre — de l'artiste de nous le dire.

En attendant, notre oeil s'émerveille: ce qui s'est inscrit sur la planche n'a aucun «référent» dans le réel, la seule réalité du dessin étant la vérité d'une vue qui, en refusant de voir, se scrute émue soi-même.

Disposées, comme il leur sied, sur un grossier papier-journal, les images du cycle «Les yeux clos» de Geta Brătescu se chargent de la troublante poésie des lignes qui trahissent (pour combien de fois, dans l'oeuvre de cette artiste ayant le don de sonder les profondeurs?) le travail mystérieux et terrifiant de certaines Protoformes matricielles du vital.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

MARINA YAGUELLO

# MITUL ÎN INIMA ŞTIINŢEI

*Ia te uită ce frumoasă planetă aveţi!*
*Câte limbi se vorbesc pe ea?*

*IAN WATSON*

Literatura science-fiction contemporană se înscrie într-o continuitate tematică a călătoriei imaginare din epoca clasică. Extrapolările tehnologice nu sunt decât un acompaniament la tema mereu reînnoită a călătoriei în spaţiu şi/sau timp. Vechiul mit al pluralităţii lumilor locuite, al comunicării cu inteligenţe extraterestre e mai viu aici ca niciodată. În acest domeniu, de departe dominat de anglo-saxoni, limba-stăpână, limba universală, atât la scara planetei Terra cât şi a Cosmosului, e cel mai adesea pur şi simplu engleza sau o formă de *Basic English,* proiecţie în viitor şi în spaţiu a unui fenomen ineluctabil pe care nimeni nu mai pare să-l pună în discuţie. O engleză solemnă şi bombastică de altfel, în anumite cazuri, ca şi cum recursul la arhaisme ar fi mijlocul pentru a marca distanţa faţă de engleza standard familiară de astăzi.

În privinţa aceasta, faptul că gramatica generativă şi transformaţională e o invenţie americană şi că engleza e prin urmare singura limbă care s-a bucurat de un tratament scormonitor în cadrul acestei teorii nu indică o altă faţadă a imperialismului «anglo-saxofon»? Gramatica generativă nu face ea, chiar involuntar, din engleză limbă universală, atât în sensul abstract de model epistemologic, cât şi în sensul concret de limbă vehiculară? Aşa cum Gramatica generală şi metodică de la Port-Royal — spre care gramatica generativă face în mod ironic o întoarcere —, în pofida intenţiei sale «generale», a contribuit la consacrarea hegemoniei culturale a Franţei şi a rolului limbii vehiculare franceze în epoca clasică. Aşa cum gramatica comparată a fost în mod esenţial afacerea germanilor, în aşa măsură încât limbile indo-europene au fost mult timp indo-*germanice,* ca şi când Germania ar fi fost centrul Europei, ceea ce reflectă perfect superioritatea culturii şi gândirii popoarelor germane în secolul XIX.

Oricum ar fi, rare sunt romanele de science-fiction moderne care comportă elaborarea unui limbaj original. Unele trăsături ale mitului Babel se manifestă ici şi colo prin diversele aluzii la limbaje solare, lunare, sau la ebraică, sau la indo-europeana primitivă, care ar fi fost conservate pe cutare planetă; dar majoritatea autorilor, reflectând spiritul epocii, nu-şi bat prea mult capul şi evacuează repede problema limbii, atunci când nu o încredinţează unei maşini de tradus atotputernice. Cel mai adesea, când interlocutorii extra-tereştri nu cunosc engleza, eroul învaţă limba lor într-un minut şi invers.

Patru opere se detaşează, totuşi, prin importanţa pe care o acordă limbajului. Primele trei sunt pre-chomskyene şi arată influenţa şcolii lui Sapir şi Whorf, ca şi a structuralismului de tip american (Bloomfield). A patra se inspiră direct din generativism.

*1984* de Orwell (1948), se ştie, nu aparţine cu adevărat genului science-fiction, acesta având ca obiectiv principal acela de a-l distra pe cititor. E o anti-utopie care prelungeşte la modul pesimist tradiţia călătoriei imaginare cu intenţie filosofică şi didactică. Totuşi, concepţia orwelliană asupra limbajului, la fel cu cele ale lui Jack Vance (*Limbajele din Pao,* 1958) şi Samuel Delany (*Babel 17,* 1966) oglindesc curentele lingvistice care domină partea centrală a secolului XX şi a căror principală caracteristică este aceea de a pune accentul pe diversitatea limbilor, mai curând decât pe unitatea limbajului.

În acest climat care privilegiază diversitatea experienţei lingvistice se dezvoltă ipoteza numită «a lui Sapir-Whorf» (după numele celor doi lingvişti care au construit-o), ipoteză ultraculturalistă care, vulgarizată schematic, impune ideia unei condiţionări a gândirii de către limbaj, sau mai curând de către structurile (semantice şi sintactice) ale diferitelor limbi concepute ca ireductibile unele la altele. «Fiecare limbă, scrie Whorf, este un vast sistem de structuri diferit de cel al altor limbi, în care sunt ordonate cultural forţele şi categoriile prin care individul nu comunică numai, dar şi analizează natura, observă sau neglijează cutare sau cutare tip de fenomene şi relaţii, în care îşi toarnă maniera sa de a raţiona, şi prin care îşi construieşte edificiul cunoaşterii sale asupra lumii».

Şi nu este, firește, o întâmplare dacă această orientare se dezvoltă pornind de la studiul limbilor amerindiene din Statele Unite. Limbile indienilor de mult timp aserviţi sau exterminaţi sunt ultimul refugiu al ireductibilităţii diferenţelor. Astfel, pentru Whorf, indienii Hopi n-ar putea să aibă aceeaşi percepţie a timpului ca şi vorbitorii limbilor europene, pentru că limba lor le impune o reprezentare aspectuală şi nicidecum temporală a acestui proces.

Dacă gândirea unui individ e prizonieră a structurilor lingvistice, manipularea acestora poate servi pentru a-i asigura controlul gândirii însăşi, şi în sensul acesta *novlimba,* construită de Orwell, este de inspiraţie whorfiană, cu toate că ipoteza Sapir-Whorf, chiar şi în forma ei cea mai îndrăzneaţă, nu conţine, în ea însăşi, nici cel mai mărunt germen al unui totalitarism căruia limbajul să-i servească drept unealtă.

«Scopul novlimbii, scrie Orwell, era, nu numai de a furniza un mijloc de expresie în stare să traducă viziunea despre lume şi habitudinile mentale proprii adepţilor lui *Ingsoc,* dar şi de a face orice altă formă de gândire imposibilă. După ce novlimba ar fi fost adoptată odată pentru totdeauna şi vechea limbă ar fi fost



Scanned with OKEN Scanner

uitată, o gândire eretică, adică o gândire care s-ar îndepărta de pricipiile *Ingsoc*, ar fi fost literalmente de neînchipuit, în măsura în care gândirea e dependentă de cuvinte».

Punerea în practică formală a acestui proiect, pe care Orwell îl descrie în amănunt într-o anexă a romanului, «principiile novlimbii», ţine de problemele voluntarismului lingvistic şi ale construcţiei limbilor artificiale, dar aici tentativa capătă un aspect caricatural şi pesimist. Făcând aceasta, Orwell pune în evidenţă superioritatea limbilor naturale asupra limbilor artificiale.

«Fiecare limbă este o unealtă specială, dotată cu o facultate aparte. Mai mult decât un mijloc de comunicare, ea este un sistem de gândire. Imaginaţi-vă o limbă ca o linie despărţitoare de ape, care stopează fluxul din anumite direcţii şi îl canalizează în alta. Limba controlează mecanismul spiritului. Când oamenii vorbesc limbi diferite, spiritele lor funcţionează diferit şi ei acţionează diferit.»

Aşa se exprimă unul dintre eroii din *Limbile din Pao* de Jack Vance. În Galaxia unde se situiază Pao, fiecare planetă este dotată cu o limbă care reflectă temperamentul şi comportamentul locuitorilor ei. Astfel, pe planeta Vale domneşte cea mai mare dezordine, pentru că «limba de pe Vale este o improvizaţie personală, aproape lipsită de reguli». Limba de pe Breakness, de tip izolant (ca şi chineza), este în mod special adaptată raţionamentului abstract, argumentaţiei, manipulărilor intelectuale, dar «foarte săracă în ce priveşte descrierea stărilor emoţionale»; în aceasta constă superioritatea ei asupra limbii pao, limbă cu structură aglutinantă, acordând un mare loc exprimării afectelor, de unde slăbiciunea vorbitorilor ei. Dar oare limba provoacă într-adevăr comportamentul sau numai se mulţumeşte să-l oglindească? Optând pentru prima ipoteză, dictatorul local îşi asigură serviciile unui grup de lingvişti pentru a furniza locuitorilor din Pao o serie de noi limbi, destinate să le modeleze spiritele în vederea unor diverse funcţiuni pe care vor fi chemaţi să le exercite în societate: militarilor *bărbătească,* limbă guturală, cu vocale dure, a cărei sintaxă şi semantică vor simboliza efortul şi forţa: «unele idei de bază vor fi sinonime: de pildă *plăcerea* şi *depăşirea unei rezistenţe, repaos* şi *ruşine, străin* şi *rival*»; industriaşilor *tehnicana,* intelectualilor *cogitanta,* negustorilor *mercantila* şi poporului de rând limba *batch* (codru de pâine), toate după acelaşi principiu de adecvare a structurilor. Dar eroul pozitiv va şti într-o zi să-şi salveze poporul, reunind limbile de pe Pao sub forma unui fel de esperanto numit *pastişa* şi creat plecând de la limbile claselor, sursa luptelor şi a dezbinării.

În 1966 apare *Babel 17* de Samuel Delany, a cărui intrigă intergalactică este împletită cu un adevărat curs de lingvistică structurală. Misiunea exaltantă a eroinei, o tânără lingvistă, este aceea de a decripta limba unui popor de năvălitori necunoscuţi, graţie stăpânirii structurilor unui mare număr de limbi. Dar încă nu era moda universalilor, nici a generativismului, care nu atinsese încă marele public (*Syntactic Structures* de Chomsky datează din 1957 şi *Aspects of the Theory of Syntax,* adevărată lucrare fondatoare, din 1965): autorul a buchisit doar pe Bloomfield şi pe Whorf. Iar Babel din titlu trimite exact la diversitatea limbilor, mai mult decât la unitatea lor. Astfel că diversele specii gânditoare care populează diversele galaxii se deosebesc prin moduri de gândire specifice care fac ca limbile lor să fie incompatibile unele cu altele. Babel 17 este o limbă



Scanned with OKEN Scanner

muzicală şi armonioasă, extrem de concisă şi economică prin mijloacele sale (ideie foarte veche, precum se ştie). Ea spune mai mult printr-o singură silabă decât alte limbi printr-o frază. Semne foarte motivate trimit natural la semnificaţia lor. [...] Dar, până la sfârşit, după decriptajul realizat de eroina-lingvist, Babel 17 se dovedeşte a fi o limbă artificială, programată de spirite malefice, care înţeleg să se implanteze în creiere pentru a-şi asigura dominarea proceselor mentale: lipsită de dispozitivele de ambreiaj *eu* şi *tu,* care condiţionează comunicarea, această limbă elimină jocul conştiinţei de sine şi al conştiinţei de celălalt la vorbitor, care devine o maşină (se vede că e vorba din nou despre o anti-utopie).

Dar în curând va apărea în ficţiune ruptura epistemologică numită «revoluţia chomskyană» şi care constituie, graţie unei mişcări de pendul de care istoria nu duce lipsă, o reîntoarcere la gândirea filosofico-lingvistică a secolului XVII.

În 1973 apare o mică capodoperă de lingvistico-fiction, *Incastrarea,* de Ian Watson. Aşa cum arată titlul, teoria chomskyană este temelia acestei poveşti care, şi ea, este o anti-utopie. Incastrarea gramaticii transformaţionale se regăseşte de altfel metaforic în chiar structura povestirii, ale cărei trei intrigi simultane — lingvistică, antropologică şi spaţială — se îmbucă la fel ca păpuşile ruseşti. Ansamblul se organizează totuşi în jurul temei gramaticii universale.

Sole, un cercetător britanic, este însărcinat, într-un spital specializat în tulburări ale rostirii, să realizeze în cel mai mare secret o experienţă aparte. El îi învaţă pe trei orfani răpiţi din Pakistan să «vorbească rău»; adică să se exprime în «structuri profunde», în «arbori chomskyeni». Copiii sunt crescuţi într-o colivie de sticlă. Sole comunică cu ei în engleză prin intermediul unui ecran de televiziune. Dar, între om şi ecran, a fost plasat un ordinator care transformă şi sintetizează cuvintele lingvistului în limbaj incastrat, în structuri profunde corespunzând gramaticii universale în care Chomsky vede un mecanism înnăscut, identic pentru toţi: acest mecanism permite fiinţei umane să construiască, în timp ce învaţă libajul, limba mediului său cultural cu structuri de suprafaţă. Se încearcă deci implantarea acestui mecanism inconştient, sub formă explicită, exteriorizabilă, în creierul copiilor, care, pentru aceasta, sunt supuşi la tot felul de tratamente chimice. E vorba de asemenea de a face evident şi observabil un mecanism ascuns, pentru a testa validitatea ipotezei chomskyene, şi de a progresa pe drumul construirii maşinilor de tradus automat. Dacă aceşti copii supuşi tratamentului ar ajunge să se servească de acest limbaj ca de o adevărată limbă, s-ar dovedi experimental existenţa unor structuri profunde şi totodată s-ar regăsi procesul originar al creaţiei limbajului uman. Se recunoaşte aici o veche paralelă între filogeneză şi ontogeneză, întrucât copiii trebuie să realizeze în mod accelerat traiectul complet parcurs de mii de generaţii din preistorie. Mai trebuie oare să precizăm că, independent de problemele etice ridicate de o atare experienţă, aceasta e totalmente irealizabilă în condiţiile descrise de Watson, care brutalizează oarecum, pentru nevoile povestirii, datele teoretice ale problemei?

Povestea sărmanilor pakistanezi (care vor înnebuni, de altfel, căci creierele lor suprasolicitate nu rezistă tratamentului) se află incastrată într-o altă povestire, politico-etnologică de data aceasta, dar şi ea centrată asupra limbajului. E vorbă de un etnolog, prieten cu lingvistul, Pierre, care studiază limba unui trib amazonian, *xemahoa.* Această limbă prezintă particularitatea de a funcţiona la două



Scanned with OKEN Scanner

nivele. Un nivel de suprafaţă este *xemahoa A,* utilizată în condiţiile normale ale vieţii curente. Altul, *xemahoa B,* e un limbaj incastrat, cu valoare magico-rituală, care nu e vorbit decât de către iniţiaţi sub influenţa unei ciuperci halucinogene; limbaj care serveşte ca vehicul miturilor tribului şi mai ales mitului originii şi al creaţiei. Etnologul, el însuşi influenţat de lectura lui Raymond Roussel, va încerca, punând în pericol propria sa sănătate fizică şi metală, să pătrundă fenomenul. Incastrarea împinsă până la limitele ei extreme de către *xemahoa* permite să se elimine difuzarea gândirii în timp şi în spaţiu. El rupe liniaritatea, succesivitatea necesară a discursului şi a gândirii. În acest caz nu mai există nici trecut, nici viitor, nici distanţă între aici şi acolo: experienţa umană se condensează într-un *aici şi acum* care înglobează Universul întreg. În acest moment privilegiat şi ameţitor, gândirea, percepţia lumii sunt mediatizate printr-un limbaj incastrat, matrice universală a tuturor limbilor, care este *adevărul absolut* al limbajului şi deci al gândirii.

În fine, aceste două intrigi sunt îmbucate într-o a treia, la scară galactică de data aceasta. Ea aduce în scenă un popor extraterestru, *Sp'thra* sau *Schimbătorii de semne,* popor de lingvişti şi de specialişti în comunicare. Sarcina lor constă în a colecta toate limbile galaxiei pentru a obţine o imagine totală a *realităţii.* Această vocaţie filosofică îi condamnă să rătăcească dintr-o planetă în alta pentru a culege creiere dotate cu competenţe lingvistice cât mai diverse. Ei dispun firește de maşini de tradus şi de învăţat toate limbile, ceea ce le permite să debarce în Statele Unite vorbind o engleză impecabilă.

«Sunteţi în stare să lăsaţi o limbă să vă impresioneze direct creierul? se hazardă Sole? — Bineînţeles. Numai că trebuie să fie conformă cu... — Cu regulile *gramaticii universale!* asta e, nu?»

Căci această realitate a Universului este, la urma urmelor, suma tuturor realităţilor tuturor grupurilor de vorbitori, condiţionaţi de diverse limbi dar susceptibili de a fi aduşi la un numitor comun la scara galaxiei. Sp'thra sunt, firește, foarte interesaţi de achiziţia unor creiere xemahoa, declanşând astfel o suită de evenimente şi de catastrofe. [...]

Iată-ne la capătul acestei istorii a imaginarului lingvistic, aşa cum ştiinţa şi ideologiile l-au înscris în ficţiune şi deci în conştiinţa publicului non-specialist; şi am putut să vedem cum au fost puşi în lumină trei timpi ai genezei ideilor pe care omul şi le face despre limbaj între secolele XVI şi XX. Un timp al mitului, în care se vede apărând treptat o gândire ştiinţifică; cu gramatica generală şi precursorii comparatismului, timp care rămâne totuşi centrat asupra originii limbajului şi unităţii sale şi dominat de dogma religioasă. Apoi vine timpul istoriei ştiinţifice a limbii cu gramatica istorică şi comparată, timp care începe, cu Saussure, prin interesul faţă de lingvistica structurală, sincronică, centrată asupra studiilor sistemelor, şi care respinge total mitul şi recursul la utopie, lăsând acest teren în seama nebunilor limbajului, inventatorilor de limbi. Abia în această a doua jumătate a secolului XX, odată cu revoluţia chomskyană, lingvistica pare destul de consolidată în ştiinţificitatea sa pentru a putea lăsa să apară pe baze noi problema universaliilor. Şi este poate începutul unui nou ciclu. Dar oare prin aceasta am scăpat de fantasme?

**(Din *Les fous du Langaje*, Seuil, 1984)**

*În românește de ŞTEFAN POPA*

Scanned with OKEN Scanner

JULIA KRISTEVA

# PSIHANALIZĂ ŞI LIMBAJ

Am văzut că lingvistica contemporană s-a angajat pe căile ce au condus-o la o descriere riguroasă, adică matematică, a structurii formale a sistemului limbajului. Dar aceasta nu-i unica manieră prin care ştiinţele actuale au abordat studiul limbajului; în măsura în care este sistem semnificant unde se *făureşte* şi se *des-făureşte* subiectul vorbitor, acesta se afla de asemenea în centrul studiilor psihologice şi, mai ales, psihanalitice.

Chiar la începutul secolului, ne amintim, problemele psihologice puse de limbaj preocupau pe unii lingvişti[1]; pe urmă, ele au fost abandonate de lingvistică, dar filozofii şi psihologii au continuat să exploreze limbajul pentru a-i studia subiectul vorbitor. Printre şcolile psihologice recente, care pentru a analiza structurile psihice se referă adesea la uzajul lingvistic, trebuie să citäm în primul rând şcoala lui Piaget şi toată psihologia genetică. Ucenicia vorbirii copilului, categoriile logice ce le elaborează cu ocazia creşterii pentru a percepe lumea, toate aceste cercetări sunt constant orientate spre limbaj şi aruncă asupra funcţionării lui o lumină pe care lingvistica formală ar fi fost incapabilă s-o facă.

Dar momentul capital al studiilor raportului între subiectul şi limbajul său a fost, fără îndoială, marcat de la începutul secolului 20, de opera magistrală a lui Freud (1856—1939), ce a deschis o perspectivă nouă în reprezentarea funcţionării lingvistice şi a bulversat concepţiile carteziene pe care se sprijinea ştiinţa lingvistică modernă. Repercusiunile operei lui Freud, — ale cărei influenţe nu se pot încă aprecia pe deplin, — sunt printre cele mai însemnate ce au marcat gândirea epocii noastre.[2]

Problema raporturilor strânse dintre psihanaliză şi limbaj este complexă şi nu vom aborda aici decât unele din aspectele sale. Să subliniem, mai întâi, faptul

---

[1] Citäm dintre ei pe *J. Van Ginneken* şi ale sale *Principii de lingvistică psihologică* (1907).

[2] Vezi, în ce priveşte aceste probleme: J.C. Sempé, J.D. Donnet, J. Say, G. Lascault şi C. Backès, *La Psychanalyse* (Ed. S.G.P.P. colecţia «Le point de la question»).



Scanned with OKEN Scanner

că psihanaliza vede obiectul său în *cuvântul* pacientului. Psihanalistul n-are alt mijloc, altă realitate la îndemâna sa pentru a explora funcţionarea conştientă sau inconştientă a subiectului decât cuvântul, structurile şi legile sale: prin ele analistul descoperă postura subiectului.

În acelaşi timp, psihanaliza consideră orice simptom ca limbaj: aşadar, ea face din el un fel de sistem semnificant ale cărui legi ar trebui să le repereze, fiind asemănătoare acelora unui limbaj.

Visul pe care Freud îl studiază este, la fel, considerat înainte de orice ca un sistem lingvistic pentru a fi descifrat, mai mult, ca o *scriitură,* cu reguli asemănătoare hieroglifelor.

Aceste câteva postulate iniţiale fac analiza inseparabilă de universul lingvistic. Invers, principiile psihanalitice, precum descoperirea inconştientului, legile după care lucrează «visul» etc., modifică profund concepţia clasică a limbajului.

Dacă psihiatrul caută o leziune fizică pentru a găsi în ea motivul unei tulburări, psihanalistul nu se referă decât la spusele subiectului, dar n-o face pentru a dezvălui un «adevăr» obiectiv, ce ar fi «cauza» tulburărilor. El ascultă cu acelaşi interes ceea ce subiectul îi spune, realul ca şi fictivul, căci atât unul cât şi celălalt au o egală *realitate discursivă.* Ceea ce descoperă el în acest discurs înseamnă *motivarea* mai întâi inconştientă, pe urmă mai mult sau mai puţin conştientă ce produce simptomele. Odată această motivare dezvăluită, orice comportament nevrotic denotă o logică evidentă şi simptomul apare ca fiind simbolul acestei motivări în sfârşit regăsită.

Pentru a înţelege bine viaţa psihică este indispensabilă încetarea supraestimării conştiinţei. Trebuie văzut în inconştient fondul oricărei vieţi psihice. Inconştientul este asemenea unui cerc mare ce ar închide conştientul ca pe un cerc mai mic. Nu poate exista fapt conştient fără stadiu anterior inconştient, în timp ce inconştientul poate să n-aibă nevoie de stadiul conştient şi să aibă totuşi o valoare psihică. Inconştientul este însuşi psihicul şi esenţiala sa realitate, scrie Freud *(Interpretarea viselor).*

Dacă inconştientul se prezintă ca o «urcare» verticală sau istorică în trecutul subiectului (amintiri, visuri, etc.), această căutare a motivării inconştiente în şi prin cele spuse se efectuează realmente în şi printr-o situaţie discursivă orizontală: raportul între subiect şi analist. În actul psihanalitic, regăsim lanţul subiect-destinatar şi faptul fundamental că orice vorbire este destinată altuia. «Nu există vorbă fără răspuns, chiar dacă ea nu întâlneşte decît tăcerea, numai să aibă un auditor» (Jacques Lacan: *Scrieri,* 1966). Şi mai departe: «Nu-i mai degrabă vorba de o frustrare ce ar fi chiar inerentă vorbirii subiectului? Subiectul nu se angajează astfel într-o deposedare totdeauna mai mare a fiinţei de ea însăşi, care, cu ajutorul unor descrieri sincere nu lasă mai puţin incoerentă ideea, precum şi a unor rectificări ce nu reuşesc să-i degajeze esenţa şi a unor stări şi apărări ce nu împiedică să-i clatine «statuia»; de asemenea, a unor «îmbrăţişări» narcisice care prin «suflul» lor însufleţesc subiectul sfârşind prin a recunoaşte că această fiinţă n-a fost decât operă în imaginar şi că această operă dezamăgeşte în el orice certitudine. Căci în această acţiune pe care o face, de a reconstitui *pentru un altul,* regăseşte alienarea fundamentală ce l-a făcut să construiască *ca un*



Scanned with OKEN Scanner

*altul* şi care totdeauna l-a destituit ca să-i fie sustras *de un altul...* Acest *ego...* înseamnă frustrarea prin esenţă...».

Interogînd «locul» altuia (al analistului în actul discursiv al subiectului analizat), teoria lacaniană face din studiul inconştientului o ştiinţă, căci atribuie vorbirii bazele ştiinţifice abordabile, prin formula de acum înainte celebră: «Inconştientul subiectului înseamnă vorbirea celuilalt».

Nu se pune deloc problema aici de a bloca actul discursiv în termenii unei relaţii subiect-destinatar, cum face de obicei teoria comunicării. Psihianalistul constată o «rezonanţă în reţelele comunicante ale vorbirii», ce indică existenţa «unei omniprezenţe a discursului uman» pe care ştiinţa îl va aborda într-o zi fără îndoială în toată complexitatea sa. În acest sens, psihianaliza nu face decât un prim pas stabilind structura dual㠹i a subiectului şi a interlocutorului său, marcând, în acelaşi timp, că «aceasta este aria pe care experienţa noastră o polarizează într-o relaţie ce nu-i dual㠹ecât în aparenţă, căci orice poziţie a structurii sale în termeni doar duali îi este tot atît de inadecvată în teorie, pe cât îi este de ruinătoare în practică».

În structura astfel schiţată a actului discursiv, subiectul vorbitor se serveşte de limbaj pentru a construi sintaxa sau logica discursului său: un limbaj (subiectiv personal) într-un limbaj (structura socială neutră). «Limbajul este aşadar folosit aici ca vorbire, convertită în expresie a subiectivităţii imanente şi aluzive ce formează condiţia dialogului. Limbajul furnizează instrumentul unui discurs unde personalitatea subiectului se eliberează şi se creiază, ajungând la celălalt şi făcîndu-se recunoscut de el». (Benvéniste: «Observaţii despre funcţia limbajului în descoperirea freudiană» în *Problemele de lingvistică generală*).

Înseamnă a afirma că limbajul pe care îl studiază pshianaliza n-ar trebui să se confunde cu obiectul — sistem formal care este limbajul pentru lingvistica modernă. Limbajul pentru pshianaliză înseamnă un sistem semnificant oarecum secundar, sprijinit pe limbaj şi în raport evident cu ale sale categorii, dar suprapunându-i o organizaţie proprie, o logică specifică. Sistemul semnificant al limbajului de-a lungul discursului subiectului este — observă Benvéniste — «supra-lingvistic prin faptul că foloseşte semne extrem de condensate, care în limbajul organizat ar corespunde mai degrabă unor mari unităţi ale discursului decât unor unităţi minimale».

Semnele extrem de condensate ale simbolicii visului (deci ale inconştientului), Freud a fost primul ce le-a stabilit caracterul. El consideră «sistemul visului» ca analog cu acela al unui *rebus* sau al unei *hieroglife. «... Se poate afirma că figuraţia în vis, care cu siguranţă nu apare pentru a fi înţeleasă,* nu este mai puţin dificil sezisabilă ca hieroglifele pentru cititorii lor» (*Munca visului*). Şi mai departe: «/Simbolurile visului/au adesea mai multe înţelesuri, uneori un înţeles atât de bogat, ca în scriitura chineză, încât numai contextul dă o înţelegere exactă. Datorită acestuia, visul îngăduie o suprainterpretare pe care o pot reprezenta printr-un singur conţinut diversele gânduri şi diferitele impulsuri ale dorinţei (*Wunschregungen),* adesea foarte variate prin natura lor». [...]

Am formulat aici principiul de bază al interpretării vorbirii în psihanaliză, — principiu pe care Freud îl va elabora şi preciza în cursul operei sale ulterioare, dar care se poate rezuma ca o *autonomie relativă a semnificantului* sub care se



Scanned with OKEN Scanner

strecoară un *semnificat,* ce nu-i neapărat inclus în unitatea morfo-fonologică, aşa cum se prezintă în enunţul comunicat.

[...] Analizând «munca» visului, Freud degajă trei operaţiuni fundamentale ce marchează funcţionarea inconştientului ca un «limbaj»: *deplasare, condensare şi figuraţie.*

În legătură cu problema *condensării,* Freud remarcă: «când se compară conţinutul visului şi gândurile visului, se observă în primul rând că există aici o enormă *muncă de condensare.* Visul este scurt, sărac, laconic, comparat cu amploarea şi bogăţia gândurilor visului». Se poate observa că această condensare operează prin omitere, visul nefiind o traducere foarte exactă a gîndirii visului, ci o restituire foarte incompletă şi foarte lacunară. [...]

[...] Freud introduce aici conceptul de *supradeterminare* ce va deveni indispensabil la orice analiză a logicii visului, a inconştientului şi a oricărui sistem semnificativ ce le este înrudit.

Principiul *deplasării* joacă un rol nu mai puţin însemnat în formarea visului. «Ceea ce este esenţial vizibil în gândurile visului nu-i uneori deloc reprezentat în acesta. Visul este *altfel centrat.* Conţinutul său este rânduit în jurul altor elemente decât gândurile visului». «Datorită acestei deplasări, conţinutul visului nu mai restitue decât o deformare a dorinţei ce se află în inconştient. Dar noi cunoaştem deja deformaţia şi ştim că este opera cenzurii ce o exercită una din instanţele psihice asupra celeilalte instanţe. Aşadar, deplasarea este unul din procedeele esenţiale ale deformării».

După ce a stabilit că «deplasarea şi condensarea sunt cei doi factori esenţiali ce transformă materialul gândurilor latente ale visului în conţinutul său manifest», Freud examinează «procedeele figurării visului». El constată că «visul exprimă relaţia ce există cu siguranţă între toate fragmentele gândurilor sale unind aceste elemente într-un singur tot, descriere sau urmare de evenimente. El prezintă *relaţiile logice* ca simultane: exact cum pictorul reuneşte într-o şcoală a Atenei sau într-un Parnasse anumiţi filozofi sau anumiţi poeţi, deşi nu s-au aflat niciodată împreună în condiţii specifice; ei formează pentru gândire o comunitate de acest fel». Numai *relaţia logică* ce o va utiliza visul — asemenea unei limbi hieroglifice, precum chineza — este construită prin simpla *aplicare* a simbolurilor: ceea ce înseamnă, afirmă Freud, *asemănare, acord, contact,* acel «la fel ca».

În altă parte, Freud semnalează o altă particularitate a relaţiilor inconştientului: el nu cunoaşte contradicţia, legea terţului exclus îi este străină. Studiul pe care Freud l-a consacrat *denegării* (Verneinung) demonstrează funcţionarea specifică a negaţiei în inconştient. Pe de o parte, Freud constată că «realizarea funcţiei raţionale nu este făcută posibilă decât prin *crearea simbolului negaţiei».* Dar negaţia unui enunţ poate însemna, începând de la inconştient, — mărturisirea explicită a refulării sale, fără ca ce este refulat să fie admis de inconştient.

[...] E clar că, pentru Freud, visul nu se reduce la un simbolism, ci la un adevărat *limbaj,* adică la un sistem de semne, adică la o *structură* cu o sintaxă şi o logică proprii. Trebuie stăruit asupra acestui *caracter sintactic* al viziunii



Scanned with OKEN Scanner

freudiene a limbajului care adesea a fost trecută sub tăcere în profitul unei accentuări a simbolisticii freudiene.

Dar cînd Freud vorbeşte de limbaj, el nu înţelege numai sistemul discursiv în care se făureşte subiectul. Pentru psihopatologia psihianalitică, corpul însuşi vorbeşte. Să amintim că Freud a întemeiat psihanaliza pornind de la simptomele isterice, ştiind să le considere ca pe nişte «trupuri vorbitoare». Simptomul corporal este supradeterminat de o reţea simbolică complexă, de un limbaj căruia urmează să-i blochezi legile sintactice pentru a soluţiona simptomul. «Dacă el ne-a învăţat să urmărim în textul asociaţiilor libere ramificaţia ascendentă a acestei descendenţe simbolice, spre a repera în ea punctele unde formele încrucişează «nodurile» structurii sale, este de pe acum foarte clar că simptomul se rezolvă pe deplin printr-o analiză a limbajului, pentru că el însuşi este structurat ca un limbaj, că este un limbaj ale cărui cuvinte trebuie să fie descătuşate» (Lacan).

N-am pomenit aici decât despre regulile schematice ale funcţionării limbajului visului şi inconştientului, aşa cum le-a descoperit Freud. Să stăruim încă o dată asupra faptului că acest limbaj nu este identic cu limba ce o studiază lingvistica, dar că se făureşte în această limbă [...] intralingvistic şi supra-lingvistic, sau trans-lingvistic, sistemul semnificant studiat de Freud are o universalitate care «traversează» limbile naţionale constituite, căci e vorba fireşte de o *funcţiune a limbajului* proprie tuturor limbilor. Freud a presupus că această comunitate a sistemului semnificant al visului şi al inconştientului este genetică; şi psihanaliza antropologică a demonstrat că, în adevăr, conceptul freudian şi operaţiile inconştientului pe care le-a descoperit sunt aplicabile de asemenea societăţilor denumite primitive. «Ceea ce astăzi este legat simbolic a fost desigur legat altădată printr-o identitate conceptuală şi lingvistică — scrie Freud. Raportul simbolic pare să fie o rămăşiţă şi o urmă de identitate veche. Se poate observa, sub acest aspect, că într-o serie întreagă de cazuri, comunitatea simbolului trece dincolo de cunoaşterea lingvistică. Un oarecare număr de simboluri sunt la fel de vechi ca formele înseşi ale limbilor».

Fără a ajunge până la ipoteza ce presupune că «limba primitivă» ar fi conformă cu legile inconştientului — ipoteză pe care lingvistica n-o admite şi nici o limbă veche sau primitivă nu pare s-o confirme în stadiul actual al cunoaşterii — ar fi mai pertinent să căutăm regulile logice descoperite de Freud în organizarea *unor sisteme semnificante* ce sunt tipuri de limbaj prin ele însele. Chiar Freud observă: «Această simbolistică nu este specifică visului, se găseşte în orice sistem de imagini inconştient, în toate reprezentările colective, mai ales populare: în folclor, mituri, legende, dictoane, proverbe, jocuri de cuvinte curente; ea este chiar mai completă decât în vis».

Acum se înţelege că influenţa psihanalizei depăşeşte cu mult zona discursului tulburat al unui subiect. Se poate afirma că intervenţia psihanalitică în aria limbajului are drept consecinţă majoră a împiedica «zdrobirea» semnificatului de către semnificant, ce face din limbaj o suprafaţă compactă, logica decupabilă; psihanaliza îngăduie, dimpotrivă, a «răsfoi» limbajul, a separa semnificantul de semnificat, a ne obliga să gândim fiecare semnificat în funcţie de semnificantul ce-l produce şi vice-versa. Înseamnă că intervenţia psihanalitică împiedică gestul



Scanned with OKEN Scanner

metaforic care identifica diversele practici de limbaj cu O Limbă, Un Discurs, O Sinteză şi incită să cauţi deosebirile *unor* limbi, *unor* discursuri; sau mai degrabă ale unor sisteme semnificante construite în ceea ce ar putea fi luat drept Limba sau Discursul. În consecinţă, un ansamblu imens de practici semnificante prin limbă se află de acum înainte la îndemâna lingviştilor; două discursuri în limba greacă, bunăoară, chiar dacă sunt gramaticale amândouă, n-au neapărat aceeaşi sintaxă semiotică; unul poate desvălui logica lui Aristot şi celălalt să se apropie de aceea a hieroglifelor, dacă aceste două discursuri s-au construit după reguli sintactice diferite care ar putea fi calificate drept translingvistice.

Freud a fost primul care a aplicat concluziile trase din sintaxa visului şi a inconştientului la studiul unor sisteme semnificante complexe. Analizând *vorba de duh şi relaţia sa cu inconştientul,* Freud descoperă procedee de formare ale vorbelor de duh pe care le-am observat deja în acţiunea visului: concizie (sau elipsă), comprimare (condensare cu formare substitutivă), inversare, sens dublu, etc. Pe de altă parte, concluziile pe care Freud le trage din limbajul visului îi îngăduie să abordeze sisteme simbolice complexe, altfel indescifrabile, ca tabu-ul, totem-ul şi unele prohibiţii în societăţile primitive.

Cercetările freudiene oferă aici o viziune nouă a limbajului, pe care psihanaliza a încercat s-o sistematizeze şi s-o precizeze în cercetările din ultimii ani.

Este adevărat că teoria analitică a limbajului n-are rigoarea exemplară proprie teoriilor formalizate sau matematizate ce încoronează lingvistica modernă. Este adevărat de asemenea că lingviştii se interesează puţin despre ceea ce psihanaliza descoperă în funcţionarea lingvistică şi de altfel greu am putea observa cum este posibil să se concilieze formulările structuralismului american şi ale gramaticii generative, de exemplu, cu legile funcţionării lingvistice aşa cum psihanaliza modernă le formulează după Freud. E limpede că acestea sunt două tendinţe contradictorii sau cel puţin *divergente* în concepţia limbajului. Freud nu-i lingvist, şi obiectul «limbaj» ce-l studiază nu coincide cu sistemul formal pe care lingvistica îl abordează şi din care noi am putut să degajăm abstracţia lentă şi laborioasă de-a lungul istoriei. Dar deosebirea între apropierea psihanalitică a limbajului şi lingvistica modernă este mai profundă decât o schimbare a volumului obiectului. *Concepţia generală* a limbajului diferă radical în psihanaliză şi lingvistică.

Vom încerca acum să rezumăm aici punctele esenţiale ale acestor divergenţe.

Psihanaliza face imposibilă obişnuinţa — firesc admisă de lingvistica actuală — de a considera limbajul în afară de *realizarea* sa în *vorbire,* adică uitând că limbajul nu există în afara *vorbirii unui subiect,* sau considerând acest subiect ca *implicit,* egal cu el-însuşi, unitate fixă ce coincide cu vorbirea sa. Acest postulat cartezian ce serveşte oarecum de bază procedurii lingvisticii moderne, şi pe care Chomsky l-a dezvăluit, este zdruncinat prin descoperirea freudiană a inconştientului şi a logicii sale. Este dificil de acum înainte să se vorbească de un subiect fără a se urmări diversele configuraţii ce le dezvăluie diferitele raporturi ale subiecţilor cu discursul lor. Subiectul *nu există,* el se făureşte şi se desfăureşte



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

într-o *topologie*[1] *complexă unde se închide celălalt şi vorbirea sa; aşadar nu s-ar mai putea vorbi de sensul* unei vorbiri, fără a se ţine seamă de această topologie. Subiectul şi sensul nu există, ele se produc în *munca discursivă* (Freud a vorbit de «munca visului»). Psihanaliza substituie structurii plate care este limba pentru lingvistica structurală şi variaţiile ei transformaţionale, problematica producerii sensului (al subiectului ce trebuie delimitat teoretic). Nu o producţie în accepţia gramaticii generative care, ea, nu produce nimic (căci nu pune în cauză subiectul şi sensul) şi se mulţumeşte să sintetizeze o structură în cursul unui proces ce nu cercetează deloc temeiurile structurii; ci o producţie efectivă ce «străbate» suprafaţa vorbirii *enunţate* şi în *enunţare* — nou strat deschis în analiza limbajului — dă naştere unui anumit sens cu un anumit subiect.

Jakobson atrăsese mai demult atenţia asupra acestei distincţii între enunţarea însăşi şi obiectul său (materia enunţată) pentru a demonstra că unele categorii gramaticale, denumite *shifters,* pot arăta că procesul enunţatului şi/sau protagoniştii săi se referă la procesul de enunţare şi/sau la protagoniştii săi (de pildă pronumele «eu», «particulele şi flexiunile fixând prezenţa ca subiect al vorbirii şi cu ea prezentul cronologiei»). Lacan foloseşte această distincţie pentru a sesiza dincolo de enunţat, în enunţare, un semnificat (inconştient) ce rămâne ascuns lingvisticii: «În enunţatul "Mă tem că n-o să vină" *eu* este subiectul enunţatului, nu subiectul adevăratei dorinţe, ci un *shifter* sau indexul prezenţei ce-l enunţă», «Subiectul enunţării, în măsura în care "străbate" dorinţa sa, nu se află în altă parte decât în acest *nu* a cărui valoare urmează a fi găsită mai degrabă în logică...».

Această distincţie enunţare/enunţat nu este decât un exemplu a remanierii concepţiei limbajului pentru constituirea unor teorii ale limbajului ca *producţie.*

Legată de această problematică a producţiei sensului şi subiectului în limbaj, psihanaliza promite şi alta: aceea a *primatului (sincronic) al semnificantului asupra semnificatului.* Suntem aici departe de neâncrederea cu privire la semnificat proprie lingvisticii bloomfieldiene şi postbloomfieldiene. Dimpotrivă, semnificatul este prezent în fiecare analiză şi există relaţii logice între semnificaţiile pe care le ascultă analistul în vorbirea condensată şi deplasată a visului. Dar acest semnificat nu este independent de semnificant, dimpotrivă: semnificantul devine autonom, se detaşează de semnificat la care aderă cu ocazia comunicării mesajului, şi se decupează în unităţi semnificante care, ele, vehiculează un semnificat nou, inconştient, invizibil sub semnificatul mesajului conştient comunicat (ca în cazul citat mai sus al «satirului» sau «mă tem că n-o să vină»). O asemenea analiză a relaţiei semnificant-semnificat în limbaj demonstrează «cum semnificantul intră în realitate în semnificat; şi anume sub o formă care, pentru a nu fi imaterială, pune problema locului său în realitate», scrie Lacan, care precizează: «Prioritatea semnificantului asupra semnificatului apare aici de pe acum imposibilă să elucideze orice vorbire despre limbaj, nu fără ca ea să deconcerteze prea mult gândirea pentru a fi putut, chiar în zilele noastre, să fie

---

[1] Topologie: studiul matematic al spaţiului şi formelor; prin extindere, aici studiul configuraţiei spaţiului discursiv al subiectului în raport cu altul şi cu vorbirea.

înfruntată de lingvişti». «Numai psihanaliza este în măsură să *impună gândirii*, această prioritate demonstrând că semnificantul se lipseşte de orice gândire, chiar de ar fi doar reflexivă, pentru a făuri regrupări neîndoielnice în semnificările ce aservesc subiectul; ba mai mult: spre a se manifesta în el prin această intruziune alienantă a cărei noţiune de *simptom* în analiză capătă un sens emergent, sensul semnificantului, ce conotează relaţia de la subiect la semnificant[1].

În sfârşit, principiul priorităţii semnificantului instaurează în limbajul analizat o *sintaxă* ce «sare» peste sensul liniar al lanţului vorbit şi leagă din nou unităţile semnificante localizate în diverse morfeme ale textului, potrivit unei logici combinatorii. «Supradeterminarea este condiţionată mai întâi ca un fapt de sintaxă». Din această divizare, din această verificare a lanţului semnificant, rezultă o reţea complexă în care subiectul evocă complexitatea mişcătoare a realului, fără a putea fixa aici nici un *nume* cu sens precis (în afară de nivelul conceptului), căci «n-are nici o semnificaţie pe care să se sprijine decât trimiterea la o altă semnificare» (Lacan).

Acest rezumat schematic al unora din principiile fundamentale ale concepţiei analitice a limbajului, prin noutatea lor radicală în raport cu viziunea lingvistică modernă creează inevitabil posibilitatea introducerii lor în teoria lingvistică. Este cu neputinţă a prevedea astăzi eventualitatea — şi încă mai puţin rezultatul — unei asemenea penetraţii. Însă este evident că atitudinea analitică faţă de limbaj nu va scuti sistematizarea neutră a limbajului ştiinţific şi că ea va obliga lingvistica formală să schimbe vorbirea. Ceea ce mi se pare încă mai probabil este că atitudinea analitică va investi câmpul studiului sistemelor semnificante în general — această *semiologie* la care visa Saussure şi care, prin acest mijloc indirect, va modifica concepţia carteziană a limbajului — pentru a îngădui ştiinţei să sesizeze multiplicitatea sistemelor semnificante elaborate în vorbire şi pornind de la vorbire.

**(Din *Le langage, cet inconnu*, Seuil, 1981)**

*În româneşte de ALEXANDRU BACIU*

---

[1] Saussure, în ale sale *Anagrame*, a fost primul lingvist care a *auzit* acest «primat al semnificantului», formulând o teorie a semnificaţiei denumită «poetică».

Scanned with OKEN Scanner

LORAND GASPAR

# LIMBAJUL NATURII

Când ascultăm mişcarea intimă a vieţii, comerţul ei minuţios, când încercăm să ne imaginăm inventarea lui servindu-ne de alfabetul materiei, de acest abecedar care precede materia cu câteva miliarde de ani, când observăm devenirea unei celule vii şi formarea ansamblurilor din ce în ce mai complexe pornind de la aceleaşi elemente de bază conform unei combinatorii infatigabile — pentru a ajunge la un mamifer dotat cu puternicul mijloc de acţiune care este «organul» gândire-limbaj —, se întâmplă ca la o cotitură a drumului privirea să îmbrăţişeze deodată vaste peisaje care se derulează asemeni unei scrieri, text fremătând de o perpetuă devenire, mergând de la semnul simplu la pagina cea mai elaborată şi revenind îndărăt. Scriitura care este sumă de limbaje ce se ţes şi se transformă şi a căror mişcare, sens, devenire ar fi materia însăşi. Şi ce este această materie, ce este materia lumii? Joc de forme, găoace vidă. Iar noi, suntem noi altceva decât figuri ale acestui joc straniu şi gratuit, cuvinte ale unui limbaj pe care nimeni nu-l vorbeşte?

Eu nu văd întrerupere între limbajul materiei, cel al vieţii, discursul omului şi cel al societăţii. Nivele de emergenţă, de vitalitate şi de uscăciune, de maladie poate, ale unei singure vorbiri care se manifestă în semne discontinui, prinse în jocul unei formidabile combinatorii, un joc căruia ei îi sunt în acelaşi timp materie, reguli şi energie; text, sintaxă şi scriitură.

Mergând până la extremitatea schimbării, densă de o sumă incomparabilă de elansări şi înfrângeri, omul care vorbeşte în uzură percepe mişcări în el, obscurităţi pe care le sfredeleşte o clipă curgerea sângelui, sclipetul unui nerv, o lumină pe care o palpează brusc carnea oarbă. Iar



Scanned with OKEN Scanner

limbajul în el merge fără discontinuitate de la discursul monoton al polimerului nucleic la cel care se naşte pe limba sa, care se încheagă în scriitură. În el totul vorbeşte fără frontiere.

Celula, ca şi etapa următoare a integrării, populaţia celulelor (ţesuturi, organe, organisme) ascultă întotdeauna de regulile care guvernează atomii şi sistemele moleculare lipsite de viaţă, dar ele manifestă proprietăţi noi, sunt sediul fenomenelor până atunci necunoscute şi care n-au nici un sens în domeniul materiei numite inertă. Absorbţie, schimb, uzinaj, regulaţie internă, creştere, reproducere; acestea sunt în mare noile aptitudini care formează un fascicol coerent de activităţi corelative. Pentru biologul de azi, organismul viu este o uzină complexă de chimie, un sistem de macromolecule cu structuri specifice construind o ordine funcţională rezultată din interacţiunea echipamentului genetic, dintr-o gamă de enzime (proteine specifice asamblate conform instrucţiunilor unei gene, constituite dintr-o secvenţă de A.D.N.), din metabolismul (domeniu al aprovizionării, canale de demontaj, de montaj, de construcţie, de eliminare) şi din mecanismele de regularizare, de coordonare. Acum, după ce am învăţat să dezasamblăm această uzină în miniatură care este o celulă, să-i numărăm elementele (două până la cinci mii de specii de macromolecule), ceea ce-l frapează pe biolog e modicitatea numărului şi identitatea materialelor de bază, unitatea de concepţie, de plan, de funcţionare, universalitatea limbajului (cod) genetic pentru toate speciile. Acest «puzzle» mobil, care se asamblează singur graţie unui plan înscris în unele din piesele sale, ale cărui mişcări sunt dirijate şi reglate de relaţiile dinamice ale elementelor, este capabil să producă un alt «puzzle», o uzină asemănătoare sieşi. În realitate, ceea ce realmente s-a produs nu e o uzină ca atare, ci planul ei director, manualul de instruire în ce priveşte montajul, adică dublul lanţ de acid desoxiribonucleic; iar copistul care nu inventează nicio dată (dar care poate, ca toţi copiştii, deşi destul de rar, să comită erori sub efectul nu al lipsei de atenţie, ci al unor perturbări) este una dintre enzimele specifice construite după indicaţiile textului fundamental al unei gene. Erorile se traduc cu necesitate printr-o schimbare în construcţie, în montajul noului organism. Ele pot fi compatibile sau nu cu viaţa, benefice sau răufăcătoare. Aceste mutaţii provocate de hazardurile mediului înconjurător, supuse presiunii selective a concurenţei, sunt ele temelia a ceea ce numim evoluţie? Ceea ce pare sigur e că există un «dialog» între elementele variabile ale mediului şi ansamblul organizării generale sau genom.



Scanned with OKEN Scanner

Emergenţa limbajului vorbit (şi scris) pare a fi un salt nu mai puţin prodigios decât cel realizat de celula vie, dar organizarea arborescentă, dezvoltarea sa pe ramuri, relaţiile dinamice ale elementelor sale, matricea sa germinativă, strategia sa se inspiră din ordinea viului. Ceea ce, în mod comun, numim gândire strâns legată de aceeaşi ordonare mobilă, deschisă schimburilor şi modificării, de posibilitatea construirii de amprente, de tipare capabile de reproducţie, de recunoaştere a formelor şi a evenimentelor, de a le demonta, de a le combina, de a le reordona.

Sublimă arhitectură muzicală a arborelui vieţii ale cărui foi, ramuri, vene sunt prinse în acelaşi ritm, în aceeaşi melodie oarbă care prinde în cursă lumina; sunt atinse de aceeaşi graţie, de acelaşi blestem al sensibilului. Acordurile, feţele se transformă, se întrerup, se succed, ţâşnesc din aceeaşi frază de adâncime.

Dacă ne stă în putinţă să vorbim, dacă discursul a putut să se nască şi să se dovedească eficace, util, operant, este pentru că tot ceea ce în lumea aceasta ajunge să aibă formă, ordine, sau să le abandoneze, o face conform unui limbaj. Orice structură organică sau anorganică reprezintă un mesaj emis de un joc de ordonanţe; poziţia elementelor constituante, distribuţia lor, raporturile şi legăturile lor energetice sunt rezultatul unei «alegeri» dintre *x* aranjamente posibile de *n* elemente de repertoriu. O asemenea structură poate fi «tradusă» prin transformări izomorfe cu ajutorul unui cod într-un joc de simboluri. Până la jocul care se joacă cu jocul. Presentiment, obsesie, în fine, a unui joc care ar fi pură potenţialitate infinită.

Totalitatea lumii vii vorbeşte acelaşi «limbaj». Orice organizare vie, bacterie, protozoar, sau om, este capabilă să «citească» aproape fără greşeală «textul» genetic înscris într-un acid desoxiribonucleic sau un acid nucleic mesager.

Limbajului uman i se poate refuza scopul de a semnifica (acceptând ca ultimă semnificaţie acest refuz), dar în zadar am vrea să tăiem «sintaxa» proteinelor vieţii.

Acest colibacil pe care-l observ mărit foarte puternic de lupă, această uzină minuţioasă şi disciplinată în care se agită cam două mii de enzime în jurul unui număr aproape identic de gene în scopul aparent de a fabrica o nouă bacterie, este «traducerea» unei secvenţe nucleice lungă de aproximativ un milimetru şi constituită de vreo douăzeci de milioane de semne. Ansamblul şi coordonarea teribil de complexe ale unui număr fantastic de micro-uzine zidite după acelaşi model de bază sau, după



Scanned with OKEN Scanner

caz, o insectă, un peşte, o reptilă, o pasăre, un mamifer, un om. Omul este produs după instrucţiunile unei secvenţe nucleice (zidită începând cu materiale identice la toate fiinţele vii) lungă de doi metri şi conţinând mai multe mii de semne în fiecare din cutele sale.

Scriitură de vaste mişcări minerale şi transgresiuni marine, marş al discursului creator al unui spaţiu care îşi întrece respiraţia, îşi revarsă amplitudinile, geometriile, îşi denunţă şi risipeşte semnele.

Puţine decrete umane au eficacitatea fără cusur a substanţei secretate de glandele mandibulare ale reginei la albine. Mirosul acestui acid ceto-9-decen-2-transoic este o lege intransgresibilă, care creează casta lucrătoarelor inhibând la aceste albine femele maturaţia ovarelor.

La cele mai multe insecte şi mamifere sociale, relaţiile sociale se întemeiază pe un limbaj al mirosurilor. Majoritatea problemelor care interesează grupul sunt reglate graţie unui limbaj chimic. Sexualitate, recunoaşterea membrilor aceleeaşi colonii, demarcaţie a teritoriului, piste de orientare (furnici), recrutări, schimburi, alarme sunt tot atâtea probleme de comunicare rezolvate prin mirosuri. Structura unei molecule chimice este percepută, în acelaşi fel ca o structură sonoră, ca semn specific.

Ereditatea noastră este un text incredibil de precis, «scris» prin dispunerea motivelor chimice de-a lungul unui polimer. Fără funcţionarea minuţioasă a miliardelor de celule, niciodată nimeni n-ar fi pronunţat un cuvânt efemer în lume. Niciodată nu s-ar fi născut limbajul egal de riguros în exploatare, construcţie, subversiune şi distrugere.

Hegel a văzut foarte bine originea comună, înrădăcinarea inseparabilă a două activităţi opozabile în mod superficial: ştiinţa şi poezia. A imagina, a inventa, a percepe raporturi, a implica, a verifica. A sonda această muzică insonoră care se ţese în interiorul lumii, creştere atât de simplă în gestul ei, atât de complexă dacă disecăm şi separăm, apoi, poate, simplă din nou undeva. A o sonda pentru a obţine legea gravitaţiei a lui Newton, ecuaţiile relativităţii generalizate şi cele ale Mecanicii ondulatorii, *Iluminaţiile* lui Rimbaud sau *Partitele* de Bach: e mereu aceeaşi solitudine lipită de un abis; ea încearcă să se salveze, să răstoarne, să refacă, să se acorde. Istoria ei: acest drum de învăţare şi dezvăţare. E adevărat că limbajul ştiinţei este în aparenţă mai universal, cel puţin aşa sugerează constanţa relativă a formelor sale şi a demersului său cât se poate de îndepărtat de libera funcţionare a limbajului total al omului. Spre acest sistem de semne, riguros şi rece, spre această exprimare deconectată de «fanteziile» viului, vedea Hegel că se în-



Scanned with OKEN Scanner

dreaptă orice cunoaştere viitoare. Pe această cale, arta, poezia, nu puteau să fie decât o etapă. Rămâne de văzut dacă apostolii ştiinţei exclusive vor ajunge într-o zi să-i convingă pe oameni să trăiască şi să gândească strict în acest domeniu al purităţii conceptuale incoruptibile. Ar fi vorba atunci de o altă umanitate: dezinfectată, raţională, conştientă de perfecţiunea plictisului ei. Odată eliminate animalul şi instinctele sale, eliminate definitiv, viaţa n-ar mai servi decât ca centrală de energie specializată. Şi poate că, în culmea puterii sale, această nouă specie de homidieni va inventa, pentru a se păzi de un zero absolut, jocuri superior rafinate care vor face să se nască în ea vreo nebunie rece, o exaltare înzăpezită pe câmpurile abstracţiunii.

Contrar previziunilor lui Hegel în *Estetica sa* (1835), elanul prodigios al acestui limbaj eficace care este ştiinţa nu împiedică, sau încă n-a împiedicat oamenii să se ocupe de artă, să scrie poezie. Se poate, desigur, obiecta că ştiinţa este încă departe de a-şi fi atins deplina dezvoltare, departe de a fi un limbaj generalizat şi că mâine ea ar putea să se impună ca o totalitate indiscutabilă, adică inevitabilă. Că numai ignoranţa, lenea, o mai veche propensiune spre reverie, o afectivitate şi o sensibilitate învechite împiedică acceptarea ştiinţei ca singura valabilă, ca singura demnă de creierul omului, singura în stare să conducă la o viziune coerentă asupra unei totalităţi. Dar în afară de faptul că defectele citate sunt în acelaşi timp calităţi umane (e adevărat că pentru multe spirite, şi nu dintre cele mai neînsemnate, omenescul din om este ceva ce trebuie eliminat), dacă ştiinţa e departe de a şti totul, ea ştie că niciodată nu va şti totul, că explicaţia finală, unică şi a totalităţii, este o amăgire, ca şi această totalitate. Iar mâine, omul va renunţa poate la setea sa de a şti, de a explica, pentru a se consacra unor jocuri cu totul gratuite în raport cu eficacitatea tehnicistă. Poate că nu va mai vrea să protejeze, să salveze, să securizeze, să multiplice viaţa sa proprie cu preţul de a exclude orice element ameninţător, dureros, contrar, ci să exploreze, să-şi asume toate posibilităţile.

Totul se petrece ca şi când ar exista în viaţa omului un anume conţinut care cere să se manifeste, să fie comunicat şi nu ar putea face aceasta decât «jucându-se» cu limbajul, desfăcându-l şi remodelându-l, iscodindu-l şi scormonindu-l, descoperind în el energii, raporturi, legături necunoscute, uitate, acoperite de o crustă de rugină, inserate în structura unui proces fibros. Ca şi cum acest lucru necunoscut sau înmormântat survenind în limbă ar întâlni în ea un fel de insuficienţă, de inadecvare. Ca şi când ea n-ar suporta nici o formulare stringentă, nici o închidere.



Scanned with OKEN Scanner

Pentru a ajunge totuşi la vorbire, sau măcar a încerca acest lucru, ar trebui atunci *să reînvăţăm să vorbim.*

Nimic nu e necesar şi nimic nu este îndestulător pentru poezie. Vreau să spun că vorbirea cotidiană şi formele cele mai banale devin poezie în gura cutărui poet, în timp ce cuvintele şi formele reputate ca poetice vor cădea în platitudine în scriitura altuia. Oare ce este acest lucru în plus care va fi prezentat aici şi care va lipsi dincolo? Culoare a vieţii? Plenitudine? Lumină? Sărăcie? Toate acestea şi nimic din toate acestea. Poate un acord, undeva în noi, o sfâşiere de nevindecat. Un deznodământ, o subită evidenţă. O calitate a vegherii, un foc care se consumă, uitarea.

Să fie poezia o formă de expresie şi hrană, condiţionată de un moment al istoriei? A răspuns ea unor anumite momente, unor anumite exigenţe, unor anumite lipsuri care au putut să fie împlinite după aceea? Destinul formelor, adică tot ceea ce se găseşte în Universul aparent, disecabil, este schimbare. Lumea este eveniment şi nu asamblaj de entităţi independente. Poezia, care este un act, se confundă cu influxul schimbării. Această poezie nu se va crampona niciodată de nici o formă exclusivă; virtutea ei primă este mobilitatea. Forme rodate în mod cuvenit, acceptate, forme uimitoare de noutate, ceea ce este viu şi adevărat în poezie, aici ca şi dincolo, îşi va găsi locul său — insuficienţa sa.

Poeţii îşi acordă cuvântul lor cu suflul unei respiraţii, cu circulaţia unei seve în care îmbătrâneşte lumina. Ei nu se îngrijesc să ia măsura noutăţii formelor şi a regulilor demersului lor. Ei nu sunt atenţi decât la acest suflet al mişcării care plăzmuieşte cu acelaşi unic gest evenimentul care «vine», manifestarea care se destramă.

Împotriva rigorii genei nu există decât rigoarea focului, precizia absenţei. Nici un minut de tăcere nu va sonda misterul celor care urcă pe rug, se duc în deşert, pe care nici unul nu l-a descris. Noi rămânem fără grai.

Ceea ce au de spus poeţii despre poezie este tot poezie. Este poezia, şi nimic mai mult. Dacă există răspuns la întrebările pe care le pune existenţa fenomenului poetic, el nu poate să fie decât în carnea vie a acestei surveniri, şi numai ca un fel de negare în analize şi explicaţii. Adică acest răspuns care nu răspunde este de acelaşi ordin ca şi activitatea, ca proprietatea pe care încercăm s-o identificăm în parametrii



Scanned with OKEN Scanner

unui limbaj. Dacă această «substanţă» ne apare ca volatilă, ca toate substanţele, e pentru că pur şi simplu ea e indisociabilă de ceea ce nu se exprimă prin limbă.

Problema activităţii poetice a unui limbaj nu e decât în mod secundar o problemă de structură şi organizare. Geneza stă în forţele legăturilor, în schimburi, în circulaţie, în influx. Alunecare insensibilă spre o diferenţă care este eliminare a identicului; a identicului care se schimbă şi dispare pe nesimţite. Poate.

Dacă ar exista un răspuns precis, formulabil, el ar nimici poezia. Cine a izbutit să facă mai mult decât să se apropie?

Desenele şi picturile preistorice sunt trama poemelor rituale, magice. Notaţii coregrafice mai mult decât expresie figurativă. Scriitură multidimensională care nu fixează o scenă, nu povesteşte o întâmplare: ea este suportul formal al unui ceremonial sacru, în acelaşi timp verbal şi gestual, dotat cu un plan de fundal de o mare bogăţie emotivă, ordonată de expresia care-i propune un sens.

Ideograma, care poate fi considerată ca etapa următoare, conservă, chiar când e tradusă în foneme, acest caracter pluridimensional, această putere iradiantă. Bogăţia de asociaţii, scânteierea semnificaţiei, se plăteşte cu o imprecizie relativă, jenantă pentru notaţia ştiinţifică. Semnul vocal, monosilaba limbii chineze, ca şi ideograma sa, caută o eficacitate, o vigoare. A vorbi, a numi, a scrie nu sunt decât în al doilea rând unelte de reprezentare, de clasare. A numi, înseamnă mai întâi a suscita realul, a pune în mişcare destinul, a crea.

Fericiţi poeţii Chinei? Cuvintele lor nu sunt niciodată simple semne, şi mai puţin semne abstracte. Ele sunt câmp de energie, loc unde ţâşneşte forţa nativă a gestului. Monosilaba e manifestarea sonoră sau grafică a unei deveniri. Emblema vocală sau gravată investeşte sau frustrează virtutea unui lucru, îi aţâţă fiinţa, provoacă hazardul. Pentru a semnifica viaţa, destinul şi simbolul vocal, o singură şi aceeaşi monosilabă: *ming.*

Dezvoltarea membranei celulare; prima închidere, prima diviziune. Celula organică, celula monahală, de azil, de temniţă. Matricea, pivniţa, grota, puţul, ungherele obscure în care ne ascundem. Înlăuntru şi înafară. Înlăuntru, obscuritatea liniştitoare şi neliniştitoare, solitudinea şi



Scanned with OKEN Scanner

mişuneala confuză, miasmatică. În afară, lumina care confundă totul, elucidează schimburile, întâlnirile ameninţătoare şi consolatoare. Conform schemei biologice s-ar vrea ca ceea ce este impus sau selecţionat din afară, să fie apoi interiorizat, ingerat, supus travaliului de digestie-dezmembrare, de punere în raport, de stocaj, de fabricare. A se exprima ar însemna a pune în formă, în limbaj propriu comunicării, această «materie» care suie în noi inseparabilă de mişcarea ei investită cu putere ordonatoare, cu înfrângere şi reluare de la capăt. Nu e vorba aici de o «vorbire interioară», de un discurs mut pe care ar fi suficient să-l pronunţăm cu glas tare, ci de o limbă mai sălbatică, apărând intactă din fundurile timpurilor pentru a se pierde în celulele noastre, pentru a căpăta în ele o faţă.

Poezia e capabilă să conducă uneori (ca şi metalele bune conducătoare) o tresărire, o întristare, o sărăcie a vorbirii comunicând cuvintelor fluiditatea sa, puterea ei corozivă fără memorie. Astfel, cuvântul — imaginea — din simplu element chimic care participă la constituirea unui corp compus (o semă), se transformă în enzimă care poate opera sinteza sau analiza, creaţie neaşteptată de compuşi noi, sau, mai bine zis, de substanţe, care înalţă, în ceea ce le arde, flăcări diferite.

Acest loc de înaltă energie unde se ordonează cuvintele (sau pe care-l ordonează vorbirea) pe care noi îl numim poezie, este un focar de virulenţă, o matrice sau un câmp de forţă în care se compun şi se desfac constelaţiile noastre, la fel cum apariţia unui cutare motiv chimic (un metabolit) declanşează în celula cutare construcţie, cutare descompunere. Ar fi de ajuns să înlocuim determinismul riguros al programului celular prin supleţea şi fugacitatea unei respiraţii.

Iată o moleculă care provoacă saturaţia necesară formării unui cristal, o enzimă care declanşează cutare construcţie, sau care «recunoaşte» elemente care fără ea n-aveau semnificaţie.

Şi iată această spărtură, această lumină, această obscuritate, care îngăduie să se vadă acolo unde abia puteai să priveşti. Să respiri acolo unde nu făceai decât să perorezi.

**(Din** *Approche de la parole*, **Gallimard, 1978)**

*În româneşte de ŞTEFAN AUG. DOINAŞ*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

# LIMBAJUL MAŞINILOR

*Tabulatoarele.* Se poate vorbi de limbajul tabulatoarelor? Este evident că organul emiţător al acestei maşini restituie limbajul sub o formă direct accesibilă unui cititor uman, dar într-un fel strict mecanic, asemeni unui cadran de pendulă.

De la un capăt la altul al procesului propriu maşinii avem de a face cu transmisiuni de semnale şi cu declanşări de mişcări care, plecând de la o materializare a învăţămintelor sub formă de perforaţii, ajung la materializarea, sub formă de scrisori şi cifre imprimate, de combinaţii ale învăţămintelor care au fost furnizate iniţial maşinii. Aceste combinaţii au fost efectuate de către organele centrale. A vorbi despre limbajul maşinii ar fi aproape la fel de abuziv ca a vorbi de limbajul degetului care loveşte clapa maşinii de scris, sub pretextul că matriţa literei corespunzătoare, lovind panglica maşinii, înscrie pe hârtie o literă care are un sens. Totuşi, mişcările mecanice au efectuat *calcule,* pe de o parte, iar pe de altă parte, au imitat *asociaţiile de idei,* precum asocierea numelui Dupont cu comanda a douăsprezece maşini de râşnit cafea la un preţ *X* şi cu o remiză *Y.*

Dacă maşina a fost în stare să imite în felul acesta limbajul fără risc de eroare, este, de altfel, pentru faptul că toate elementele numerice şi alfabetice ale muncii sale, ca şi programul său, au fost obiectul unei riguroase pregătiri. În sistemul cartelelor perforate şi al conexiunilor electronice ale maşinii, fiecare semnal este univoc. Odată ce perforaţiile au fost făcute în carte, iar cărţile alese şi plasate în ordinea potrivită, ne găsim într-o lume de convenţii riguroase din care orice ambiguitate, orice interpretare sunt excluse. Combinaţiile de semne alfabetice pe care maşina le transmite şi reproduce au căpătat o valoare semantică unică şi absolută, la fel de precisă ca aceea a cifrelor în elementul calculator al tabulatoarei. În acest sistem totul este predeterminat şi inuman.

*Cum poate să traducă o tabulatoare* — Să numim sintaxă capacitatea asociativă a maşinii, şi vocabular cuvintele ale căror semne alfabetice sunt perforate pe cartelă, şi vom vedea cum prinde fiinţă în această mecanică posibilitatea de a forma fraze. Aceeaşi maşină, cu aceleaşi cifre şi combinaţii

diferite de literele alfabetului, poate evident să formeze fraze în franceză, în engleză, în germană, după «instrucţiunile» care constituie perforaţiile alfabetice şi după un program care prevede în cazul dat o ordine de cuvinte diferită.

*Limitele maşinii* — În anumite limite, traducerea automată a limbilor este de acum înainte posibilă: e de ajuns să se acorde pregătirii programelor bilaterale de la o limbă la altă limbă timpul şi talentul necesare. Deşi există încă divergenţe între diferitele şcoli, utilizându-se toate teoriile, conform regulilor empirismului ştiinţific, se vor obţine rezultate.

De acum înainte este sigur că maşina poate să redea corect într-o limbă, adică respectând gramatica şi sintaxa, suite de fraze scrise în altă limbă. Desigur, ea nu va evita, cel puţin la început, anumite repetiţii de cuvinte care pot să displacă; ea nu va rezolva anumite ambiguităţi ale originalului; ea nu-l va scuti întotdeauna pe cititor de efortul de a alege între mai mulţi termeni oferiţi ca traducere posibilă a unui singur cuvânt. Ea nu va avea un stil al ei, sau va avea un stil puţintel simplificat, adică va proceda prin decalc de cuvinte, sau de grupuri de cuvinte, în mod fidel, fără a căuta amelic:ări eufonice, fără acele parafraze sau turnúri pe care şi le permite un bun traducător care re-gândeşte originalul. Gradul de rafinament semantic al maşinii va fi chiar acela al dicţionarelor electronice cu care ea va fi dotată; el va corespunde gradului de complexitate tolerabil în cadrul programelor lexicale ale maşinii, adică, în ultimă analiză, numărului de indici numerici cu ajutorul cărora se va putea determina o opţiune utilă între diverse sensuri posibile ale unui cuvânt fără să îngreuneze sau să încetinească la exces programul.

*Poezia.* — Ce poate să facă maşina în domeniul în care magia sunetelor şi ritmurilor, aceea a evocărilor semantice accesorii devin călăuzele subtile ale traducătorului? Atunci apar frontierele domeniului său; acestea trebuiesc explorate.

De la metalimbaje la poezia pură, de la expresia clară şi distinctă a unei reprezentări ştiinţifice la expresia sintetică a vibraţiilor unui eu al poetului ca centru al universului există o întreagă gamă de lucruri de netradus. Dar nu va exista decât traducere a limbajului, metalimbajele lipsindu-se de orice traducere. Dacă îndrăznim să răspundem zicând «de ce nu?», e pentru că de la absolutul cartezian al metalimbajului la absolutul mistic al poeziei pure nu există decât diferenţe de grad, şi nicidecum de natură.

Că e poet sau geometru, omul care ştie să scrie dă limbajului rezonanţa sa deplină conotativă şi muzicală în acelaşi timp, ca şi deplina sa valoare denotativă. Atacând frontal dificultăţile traducerii poetice, nu se va descoperi oare cheia anumitor probleme de traducere a prozei ştiinţifice sau narative? Ar fi o nebunie să afirmăm că maşina va traduce poezie aşa cum o fac uneori poeţii; dar ar fi la fel de fără sens, odată ce instrumentul a fost fabricat, să ne servim de el pentru a studia nu atât reuşitele, cât insuccesele, şi pentru a analiza cauzele acestora.

(Din *La machine à traduire*, P.U.F., 1959)

*În româneşte de ANA LAZĂR*

Scanned with OKEN Scanner

*«...Je n'écris pas par désir, par habitude, par volonté, par métier. J'ai écrit pour survivre. J'ai écrit parce que c'était la seule façon de parler en se taisant. Parler mutique, parler muet, guetter le mot qui manque, lire, écrire, c'est le même. Parce que la dépossession fut le havre. Parce que c'était la seule façon de demeurer abrité dans ce nom sans tout à fait m'exiler du langage comme les fous, comme les pierres, qui sont malheureuses comme elles-mêmes, comme les bêtes, comme les morts.»*

PASCAL QUIGNARD
*Le nom sur le bout de la langue,*
**P.O.L. éditeur, 1993 (p. 64—65)**



Scanned with OKEN Scanner

# GIORGIO DE CHIRICO

## HEBDOMEROS

...Acum trebuia să se ridice şi să plece; această idee îl preocupa de câtva timp pe Hebdomeros. Păunii care îşi târâiau coada cu ochi sub arborii parcului sălbatic, caracterizau foarte bine prin ţipetele lor sfâşietoare *atmosfera* cu totul specială a acestei faţade de vilă demodată, a cărei lungă verandă era năpădită de plante şi flori artificiale. Acum, aşadar, marea problemă era aceea de a pleca. Există momente când lucrul acesta se poate face fără dificultate: de exemplu, în timpul unei serate, când toată lumea vorbeşte şi gesticulează, când invitaţii trec dintr-o sală în alta foarte ocupaţi de a face pe deştepţii şi de a-şi încheia în mod strălucit conversaţiile începute; e un joc de copil atunci să te strecori printre invitaţi şi să o ştergi englezeşte; dimpotrivă, există alte momente când lucrul acesta e cu mult mai dificil; iată la ce se gândea Hebdomeros în mijlocul acestei săli în care, pe margini, severe ca nişte areopagiţi intransigenţi, şedeau toate aceste prostituate cincvagenare, cu braţe herculeene încrucişate pe pieptul hipertrofic în poziţia unor luptători în faţa fotografului. Iar privirile lor ostile convergeau asupra lui ca armele unei escadre asupra fortului de pe coasta inamică. Ar fi trebuit un curaj de care nici o fiinţă umană n-ar fi fost capabilă pentru a se ridica şi a ieşi din mijlocul acestui cerc infernal şi atent. Iată de ce Hebdomeros preferă să rămînă prefăcându-se că se interesează de toate acele tablouri şi obiecte de artă, foarte mediocre de altfel, pe care le ştia pe dinafară pentru că le văzuse din copilărie. Şi el se lăsa în voia unui ceas regăsit, legănător: crepuscul, grădini în brumele serii, cazarme de artilerie, cutremur de pământ, seism, cum ziceau ziarele; toată lumea din cartier petrecându-şi noaptea afară; se aruncaseră saltele pe ferestre şi se aranjaseră apoi în piaţa principală în jurul statuii politicianului îmbrăcat în redingotă şi ţinând în mână un sul de piatră pe care autorul monumentului gravase numele şi data executării operei. Alţii

[1] Fragmente



Scanned with OKEN Scanner

pretindeau că se aştepta o cometă şi cu ea sfârşitul lumii, aşa cum preziceau cărţile de astrologie. Tineret cu serenade la poalele necropolelor atât de albe sub clarul de lună, şi apoi acele nopţi într-adevăr extraordinare în care cascade de flori cădeau şi ofrande fără număr se înălţau pe malurile solitare ale unei mări cu valuri aducând fiecare roze şi roze nenumărate şi toate acestea pentru a se regăsi acum împreună cu atâţia pacienţi într-o imensă casă de sticlă, pe cale de a urmări un ideal fugitiv. Iată de ce, atunci, el petrecea nopţi întregi aşezat în pat, cu faţa ascunsă în mâini, în timp ce pe masă, între pipă şi punga cu tutun, lumânarea deformată de scurgerea cerii începea să se termine; dar în asemenea momente se întâmpla câteodată ca zidul din spate să se deschidă, ca o cortină de teatru, şi atunci apăreau spectacole când înfricoşătoare, când sublime sau fermecătoare: oceanul în furtună cu gnomi hidoşi făcând grimase şi gesticulând cu duşmănie pe creasta înspumată a valurilor, şi uneori chiar se vedea un peisaj primăvăratic, de o poezie şi de o linişte uimitoare: coaste înverzite şi fragede încadrau o potecă umbrită pe margini de migdali în floare; pe această potecă şi îmbrăcată complet în alb, o femeie cu faţa gânditoare şi gravă se apropia încet. «Dar aceasta nu e nimic, zicea Hebdomeros, dacă te gândeşti la ce era acest oraş în timpul nopţilor de vară». *Parthenagogé, pedagogé, efebogogé,* acest edificiu mai curând scund şi bine proporţionat avea înfăţişarea unei enorme jucării care, după mai multe încercări, ar fi fost aşezată la locul ei definitiv. Faţada lui era îndreptată spre sud, aşadar spre mare; pupa spre nord. Acolo pe pupă veneau să se sprijine copii visători, căci nordul îi atrăgea mai mult decât celelalte puncte cardinale; mai târziu ei simţeau de asemenea atracţia vestului, dar deocamdată pentru ei nu exista decât nordul. La amiază, în timpul acestor anotimpuri intermediare, cum sunt toamna şi primăvara, cerul era bleu ca o bucată de hârtie întinsă; nu exista o zonă mai luminată la orizont; bleu peste tot de sus până jos; un adevărat plafon întinzându-se peste oraş. În aceste zile de fericire supremă, simţul punctelor cardinale şi în general al orientării dispărea pentru toată tânăra lume de fecioare-atlete şi de efebi-gimnaşti care se întreceau în alergări pe pistele lucitoare. Uneori cupele de argint masiv şi coroanele de lauri erau câştigate de tinere fete care zburau în arenă ca nişte căprioare cu picioare de bronz. Copiii şi efebii se aflau atunci în aceeaşi situaţie şi cei care în alte momente visau nordul, îşi uitau reveriile. Da, toată această lume tânără trăia inconştient una din orele cele mai profunde ale vieţii sale. Efebi exersându-se deja la palestre sau copii amuzându-se încă să construiască castele din nisip sau să întindă mierlelor capcane în care se află o măslină neagră, ei toţi urmau să fie chemaţi, mai curînd sau mai tîrziu, să conducă treburile publice sau, cu spada în mână, să apere pământul sacru al patriei; sau să negustorească şi să edifice, să sculpteze războinici şi mari oameni politici pentru ca imaginile lor nude sau înveşmântate după moda epocii, să se înalţe sub paşnicele umbre ale scuarelor populate cu doici.

Ar fi putut de asemenea să fie chemaţi să exploreze ţări îndepărtate; să se retragă seara în case amenajate ca locuinţe pe roţi şi, obosiţi după o zi de vânătoare, să adoarmă acolo sub urletele hienei şi ale şacalului. Sau de



Scanned with OKEN Scanner

asemenea să poarte tratative cu ţările vecine; ar fi cumpărat şi vândut mărfuri în baloturi regulate şi împachetate asemănându-se ca nişte fraţi. Da, era clar, toată această lume tânără trăia ora *prezentului ei etern.* De acum înainte nu mai era vorba decât de ore,şi natura care a făcut totul cu înţelepciune (cel puţin aşa se pretinde) n-ar lăsa să dureze prea mult timp o fericire atât de profundă şi de o origine atît de delicată, căci o prea mare fericire, la fel ca o prea mare nefericire, ar fi putut să dăuneze sănătăţii morale a acestor tineri sensibili şi impulsivi. Numai duminica, zi de odihnă, era ceva mai puţin fericită în restul oraşului. În această piaţă a spiritelor pure bucuria continua graţie muncii febrile a lucrătorilor care vroiau ca totul să fie terminat la dată fixă. Ce cântece vesele de oameni mulţumiţi că au de lucru! Şi tot munca, munca regulată şi cotidiană salva de abis toate aceste spirite obsedate de înaltele speculaţii metafizice. Chiar noaptea târziu, când tot oraşul dormea sub cerul plin de stele, zgomotul voios al muncii lor răsuna sub portiţele interioare ale clădirii. Totul mergea, progresa, înainta cu paşi repezi, şi sfârşea în această după-amiază memorabilă (căci toată dimineaţa până la prânz trece în febra ultimelor reparaţii şi a punerii la punct a lucrărilor aproape încheiate, şi toate acestea sub un soare arzător de vară prematură). Lămâii miroseau foarte tare şi el, el cânta cu vocea lui puternică şi melodioasă; uneori cânta încet în surdină, ca şi cum ar fi vrut să povestească unui cerc de intimi, de oameni meniţi a-l înţelege, marea durere a banditului condus la galere: *«Adio, munţi înalţi şi stânci prăpăstioase! Nopţi pe care luna le scaldă-n lumina ei dulce, adio! Boala nu mă mai doboară, şi totuşi voi muri!»*

Era atât de frumos şi de sfâşietor! În aşteptare, la ferestrele luminate ale acestei case, care avea ceva de primărie sau colegiu, umbre se profilau; siluete destul de precise care puteau fi uneori recunoscute din stradă: erau siluete de personaje care se aflau în sală; un adevărat congres de fantome. Erau generali, miniştri, pictori sau, mai curând, un pictor; ca să nu fumeze, priza tutun (medicii îi interziseseră fumatul); el se stingea agale, şi casa lui murea odată cu el. Înainte, când sănătatea făcea să înflorească corpul său viguros, casa lui cu obloane verzi surâdea în mijlocul grădinilor; de la ferestrele prin care intra soarele primăverii, vederea se întindea de jur împrejur peste coastele vesele şi fecunde, acoperite de pomi fructiferi; dar încet-încet, ţâşniseră din toate părţile marile clădiri din beton armat; cercul lor impacabil se strângea lent dar sigur în jurul casei de unde bucuria fugise. Şi acum erau alte feţe pe care le întâlneai în stradă. Vecinii nu se mai recunoşteau. Uneori o fereastră se deschidea, cineva apărea între perdele, pe fondul negru al camerei; dar se spunea că sunt străbuni şi că totul nu era decît un efect al sugestiei. Cu tot ritmul de viaţă uimitor de crescut şi indiscutabila eleganţă ce domnea acum în cartier, Hebdomeros se refugia în parcul de pini. Erau pini-martiri, căci o ciudată epidemie ruina aceşti arbori simpatici, atât de salutari şi de însufleţitori. Fiecare purta înfăşurat pe triunchiul său, ca un şarpe gigantic, o scară făcută din lemn alb; această scară în spirală ajungea la un fel de platformă, adevărat lanţ care strângea gâtul nefericitului pin. Acolo, cel pe care membrii familiei îl numeau *regele Lear* se amuza surprinzând diferite păsări în atitudinile şi expresiile lor cele mai puţin cunoscute. Pândea îndeosebi vrăbiile.



Scanned with OKEN Scanner

Culcat pe burtă pe platformă, imobil ca un buştean, el nu mai avea nimic omenesc. Dar nici nu te făcea să te gândeşti la statui. Nimic în atitudinea lui, chiar când se întorcea să se odihnească câteva clipe, nu amintea acele personaje culcate pe sarcofage, fie că era vorba de soţi etrusci, fie de landgrafi, înarmaţi până-n dinţi. Nimic de asemenea care să amintească de acei moşnegi cu barba curgătoare şi cu privirea foarte blândă, indecent despuiaţi, şi regeşte întinşi, cu cotul sprijinit de un ulcior răsturnat în mijlocul trestiilor şi care, în statuarul antic, reprezentau fluviile, bogăţia ţărilor. Nimic apoi care să amintească atitudinea gladiatorilor şi a războinicilor răniţi sau în agonie. Acest om aparte avea înfăţişarea mai curând pietrificată; de aceea el amintea puţin cadavrele descoperite la Pompei. Tot stând culcat pe platformă, el ajungea să se facă una cu ea; el se *platformiza;* el devenea ca o mare bucată de lemn necioplit, ţintuit în grabă pentru a susţine planşeul în vederea unei izbituri care nu se producea niciodată. Iată de ce, când el era la pândă, platforma părea răsturnată, căci nu puteai să-ţi imaginezi decât bătut în cuie *dedesubt* un eventual ranfort la rezistenţa scândurilor. Vrăbiile văzute de atât de aproape aveau într-adevăr un aspect monstruos. Latura enigmatică, tulburătoare şi neliniştitoare a capetelor de păsări îl scufundase nu numai o dată pe Hebdomeros în meditaţii foarte complicate şi adesea ajunsese să solilocveze metafizic gândindu-se mai ales la capul prepeliţei; printre alte capete de păsări care-l neliniştea venea în primul rând cel al găinii; al cocoşului îl neliniştea mai puţin şi încă mai puţin cel al gâştei sau al raţei. El considera în general capetele de păsări ca un semn rău, ca ceva ce aduce nenorocire. Se gândea că Egiptenii împopoţonau cu capete de păsări personajele pictate sau sculptate pentru a trata homeopatic temerile şi aprehensiunile lor superstiţioase: răul se combate cu rău. Se gândea de asemenea că pentru acelaşi motiv, în Italia, în faţa unui lucru de care cineva se teme în mod superstiţios, se face semnul *coarnelor* (diavolul). Aceste gânduri îi veneau mai ales când se găsea în grădina de lângă pădurea de pini; bile de bronz atârnau pe straturile neîngrijite ale acestei grădini melancolice, şi de asemenea pachidermi de bronz; un rinocer era îngropat până la genunchi în gunoiul curţii de păsări şi, îndărătul zidului, de cealaltă parte a acestei îngrădituri ridicole care nu slujea decât să delimiteze graniţele pentru ca vecinii să nu se certe şi să nu vină să calce unii verzele şi lăptucile altora, se afla *hanul.* Nu era, vai! primitorul han vesel şi restaurator, cel care a făcut bucuria şi reconfortul bunicilor noştri, hanul care ne face să ne gândim la nemurire şi la teoria conform căreia nimic nu se pierde, nimic nu se distruge, ci totul continuă să trăiască schimbându-şi forma şi materia; hanul care te face să visezi la metempsihoză, ca acele zile de cules de struguri pe colinele câmpiei romane. A propos de culesul viilor, Hebdomeros îşi amintea acele zile, mult mai puţin simple decât păreau la prima vedere.

[...] Uneori, dumineca dimineaţă, înainte ca zgomotele lucrărilor de sclavi să-l fi smuls din somn, un cântec foarte pur venea să legene ultimele clipe de odihnă ale lui Hebdomeros: acest cântec venea de la un internat de orfeline şi de fiecare dată îl arunca într-o neagră melancolie; îşi aducea atunci aminte că în copilărie



Scanned with OKEN Scanner

resimţea aceeaşi tristeţe când auzea ciripitul vrăbiilor ce se adunau seara după apusul soarelui în arborii grădinii pentru a petrece noaptea. Se gândea că această tristeţe era pricinuită de faptul că atât ciripitul păsărilor cât şi cântecul tinerelor orfeline îi reproşau că nu este *destul de pur;* atunci, pentru a scăpa de această impresie, dădea largi târcoale pe câmp; clopotniţele satelor îl salutau de departe; copii goi, cu trupuri slăbite, se scăldau în apele clare ale torentelor, şi lângă plajă, sub un metru de apă, cadavre de piraţi mişcau încet cum mişcă algele, chiar atunci când marea e calmă.

Traversarea acestui lac imens ca un ocean, unde câteodată izbucneau teribile furtuni, îl ameţea un pic pe Hebdomeros, fără a reuşi totuşi să îl facă să uite casa de ţară a unui general, capul unei familii numeroase şi agitate. În timpul nopţilor de insomnie, în camera sa de la parter, el privea plafonul slab luminat de razele de afară; uneori o umbră trecea pe acest plafon; ceva ca un compas uriaş pe care cineva îl deschide şi îl închide, un trepied aruncat cu o lovitură de picior pe o pistă, mişcarea unui pas prudent şi grăbit. Se gândea la vagabonzi, la hoţi ce râvneau scaunele metalice şi mesele grădinii, şi atunci sărea din pat şi, în cămaşă şi desculţ, ca un matricid condus la eşafod, întredeschidea încet uşa strângând în mâini puşca de vânătoare şi se uita afară: nimic; nimeni; pustiul imens al nopţii; o noapte de vară fără lună, dar blândă, clară şi solemnă; se auzea departe ecoul cascadei lor precipitându-se din înaltul acelor munţi impunători pe care, oamenii, lacomi de marmură, îl crăpaseră şi sfâşiaseră în mai multe locuri; ecoul se pierdea în văile adânci întunecate de umbra platanilor — «E desigur un câine vagabond care m-a păcălit», se gândea el, şi se culca din nou după ce aşeza într-un colţ puşca de vânătoare. Dar de data aceasta nu mai era *camera,* refugiu al călătorului obosit; toată familia generalului era în picioare în jurul mesei ovale şi mânca în grabă orez cu ardei iuţi ţinând în mâna stângă farfuria ridicată până la înălţimea bărbiei cum fac bărbierii cu lighenaşul de porţelan când trec apa şi alaunul pe obrajii proaspăt raşi ai clienţilor lor. Copiii care cinează mai devreme cu guvernantele, la o masă aparte, se amuzau acum descărcând puştile Winchester în primii lilieci care zigzagau în crepuscul ca nişte păsări bete; câteva clipe după fiecare detunătură, mirosul acru de praf de puşcă fără fum intra pe ferestrele deschise. [...]

În parcurile pline de mirosul plantelor putrede din exces de umiditate, luminişurile erau bântuite, în timpul rarelor zile cu timp frumos, de prezenţa unui ministru genial pe care slujitori fideli, pe cât de stilaţi, îl împingeau până acolo într-un fotoliu mecanic; ilustrul infirm suferea de o maladie foarte pernicioasă care cerea ca trupul său culcat în fotoliu să aibă tot timpul o anume înclinare, altfel era expus să moară subit din cauza urinelor stagnante din organismul său, căci nu putea să le expulzeze decât cu mare greutate (adesea treceau zile întregi fără să poată urina). Întins în fotoliul său mecanic, cu picioarele înfăşurate până la genunchi în pături şi şaluri, el rămînea aşa până la apusul soarelui, cu privirea vagă, fără a se gândi la nimic, sub taciturna pază a slujitorilor săi. Cealaltă fantomă, bătrânul poliglot, se încăpăţâna în nopţile cu lună plină, în faţa specta-



Scanned with OKEN Scanner

colului grandios al arborilor adormiţi, ale căror frunzişuri frisonau în umbră, să formuleze mereu aceleaşi întrebări: *Unde merge totul?* Spre ce ţărmuri necunoscute rătăcesc toate aceste lucruri?... «Atunci, pentru a întrerupe atmosfera, acea *Stimmung,* cum zicea Hebdomeros, creată de asemenea întrebări, tineri sportivi şi cinici răspundeau, imitau din buze zgomotul unui pârţ sonor şi prelungit. Şi apoi ploaia; ploaia astăzi ca şi ieri şi ca mâine; ploaia foarte puternică, dar regulată, ploaia fără sfârşit; toţi arborii luau forma unor sălcii plângătoare.

Păstori în zdrenţe, muiaţi până în picioare, răzimaţi de o uriaşă bâtă, în mijlocul turmelor lor melancolice. Hebdomeros simţi că umezeala îl pătrunde şi pe el; îi era frig în patul său ale cărui cearşafuri nu erau cu totul uscate niciodată; în dulapurile unde îşi agăţa hainele găsea muşchi, ca într-o grotă; broaşte triste se deplasau sărind flasc în mica grădină a hotelului unde locuia.

Trebuia să fugă şi de aici, să părăsească aceste locuri.

[...] Hebdomeros, care avea oroare de atmosferele *fin de printemps,* de această languroasă apăsare care anunţă implacabil sosirea lunilor calde, apropierea acelui anotimp pe care un mare poet l-a calificat drept *violent,* Hebdomeros înţelese că vântul dinspre mare pornise în fine şi se bucură din toată inima; el presimţi de asemenea că avea să asiste la fenomene inexplicabile care îl vor obliga la lungi şi adânci meditaţii; vântul proaspăt şi blând, vântul speranţelor şi al consolărilor persista. Până aici toate erau bune, dar iată că cocoşul, sau mai curând acea siluetă, acea umbră purtată de un cocoş devenea încetul cu încetul obsedantă şi începea să ia în peisaj un loc preponderent şi să joace un rol în viaţa acestui loc modest şi paşnic; era un loc şi un rol pe care nicicând înainte nu l-ai fi bănuit; iată că acuma *ea cobora;* în acelaşi timp ea *urca;* acţionând ca un corosiv, ea *mânca* clopotniţa dintr-o parte, în timp ce din alta ea atingea cerul decupându-se pe el şi dezvoltându-se acolo cu o lentă şi inexplicabilă regularitate; acum picioarele cocoşului atingeau pământul iar creasta sa norii; litere albe, litere solemne ca o inscripţie lapidară, înaintară puţintel, din toate părţile, ezitară, schiţară în aer un fel de cadril demodat şi în fine se hotărâră să se cupleze conform dorinţei unei forţe misterioase şi formară la o oarecare înălţime de la sol această stranie inscripţie:

*Scio detarnagol bara letztafra.*

Deodată tot acest *aer liber* îşi pierdu atmosfera, aşa-zisa *Stimmung;* grinzile plafonului şi lamele parchetului apărură violent luminate *dintr-o parte;* «e un truc al fotografului din sat», se şuşotea în cafenele şi în pieţele publice. Încă o mişcare; un decor ce se schimbă, un paravan ce se scoate, o cortină ce se ridică şi iată *balul:* serbarea în *megaron*-ul american; luxul şi luxura care-şi etalează focurile de artificii, farurile lor malefice în sălile imense, decorate cu o somptuozitate şi o inteligenţă complet necunoscute până atunci; convivii, ale căror case de bani cu blindaj cvadruplu sunt doldora de bancnote, se dedau unei orgii nestăpânite; înoată cu mişcări de plonjori evoluând sub apă; prin marile ferestre deschise în noapte se vede cerul cu toate constelaţiile sale multiplicându-se la infinit; se vede



Scanned with OKEN Scanner

de asemenea oraşul şi templele severe, cu totul albe pe stâncile sacre; şi lupoaica îngrozitor de aurită îndurând supliciul gemenilor voraci agăţaţi de lungile ei mamele. Hebdomeros abia avu timpul de a sări într-un colţ sumbru de unde putea în voie să contemple fără a fi văzut toate aceste scene stranii. *«Să nu surpe universul»*, strigă o voce de monarh, venind de undeva, din jos, de pe acele terase cu ziduri şi arcuri strânse de plante agăţătoare. Un galop de cai, paşii grei şi cadenţaţi ai unei cohorte ce se îndepărtază înspre poarta septentrională; *porta collina profectus est;* îngroşate de ploile recente, torentele mugesc şi spumegă sub poduri; şi iată că decorul se schimbă din nou: vântul alungă norii şi atunci începe o fugă nebună a lunii îndărătul norilor; uneori luna dispare pentru câtva timp şi ai dintr-odată impresia că întreg pământul a devenit surd ca un clopot de lemn; apoi iarăşi razele ei străpung cu vântul norii obscuri; împrejur mărşăluiesc falange tăcute de gladiatori. Hebdomeros privea o femeie şi un copil, când, deodată, marile grilaje ale grădinii fură doborâte ca de trecerea unui ciclon şi, măturând totul în trecerea lor, călărind în picioare, scoţând strigătul lor de război şi pocnind groaznic din biciuri lungi cu plezne de plumb, *barbarii* apărură la porţile salonului; ...vocea care cânta tăcu...; directorul general al unei companii de navigaţie,care locuia la al doilea etaj al unei case confortabile, se întoarse în somn cu faţa la perete; salteaua trozni iar el, dormind, murmură ceva de neînţeles: dar în mişcarea pe care o făcu îşi descoperi braţul stâng până la cot şi Hebdomeros, care de o oră aştepta răbdător să se trezească, văzu că pe braţul acela era un foarte curios tatuaj; se vedea acolo o locomotivă model vechi înconjurată de un şarpe care-şi muşca coada. O altă particularitate a directorului era că păstra mereu, aşezată pe jos şi sprijinită de piciorul patului, o centură de salvare — «trebuie într-adevăr să-ţi iei toate precauţiile, răspundea el oamenilor care-l întrebau despre acest singular obicei, căci nu ştii niciodată ce poate să se întâmple». Femeia lui totuşi nu se putea obişnui să vadă acest colac de salvare pus la piciorul patului; ea găsea că aceasta are un aer de catafalc; nu fără motiv ea considera aceasta ca o idee funebră, şi de asemenea vedea în ea un semn rău, presimţirea unei nenorociri. «Ai să vezi, Matiobarbulus, îi zicea ea soţului, ai să vezi că acest colac de salvare, care evocă atât de mult ideia unei coroane mortuare, va sfârşi, curând sau târziu, prin a-ţi aduce ghinion». Dar poftеşte de convinge un atare încăpăţânat.

Hebdomeros trebuia să fugă. El făcu în barcă înconjurul odăii, împins mereu în colţ de resac şi, în sfârşit, făcând apel la toată energia sa, şi la toată îndemânarea sa de vechi gimnast, ajutându-se de mulùri, îşi părăsi fragila ambarcaţiune şi se căţără până la fereastra care era aşezată foarte sus, ca fereastra unei închisori. Atunci inima lui bătu de bucurie, şi de bucurie că e acolo, îmbrăţişă dintr-o privire întreaga vastă şi reconfortantă panoramă a acestor palestre cu mozaic în dreptunghiuri, pătrate, şi trapeze albe, unde tineri atleţi lansau discul cu mişcări clasice, sau porneau să alerge, cu capul înfundat între umeri şi dat pe spate, ca nişte cerbi goniţi de haită. Când, după-amiaza, în urma unui prânz frugal luat în compania maeştrilor săritori şi a maeştrilor pugilişti, cu toţii gentilomi desăvârşiţi, care, în timp ce se scuzau pentru lipsa lor de opulenţă



Scanned with OKEN Scanner

şi pentru bucătăria lor fără pretenţii, insistau de fiecare dată să-şi plătească masa, el se ducea în acel oraş construit ca o citadelă având curţi interioare şi grădini lungi şi geometrice cu formă severă de întărituri, el găsea acolo mereu pe aceiaşi oameni bine proporţionaţi, perfect sănătoşi la corp şi spirit, şi ocupându-se cu treaba lor preferată: *construirea trofeelor.* Astfel apăreau în mijlocul camerelor şi saloanelor eşafodaje curioase, severe şi amuzante totodată spre bucuria şi distracţia oaspeţilor şi a copiilor. Construcţii care luau forma munţilor căci ca şi munţii ele erau născute sub acţiunea unui foc interior şi, odată depăşită tulburarea creaţiei, ele atestau prin echilibrul lor turmentat puseul arzător ce le provocase apariţia; prin chiar aceasta, ele erau *pyrofile,* adică, asemenea salamandrelor, *iubeau focul;* ele erau nemuritoare, căci ele nu cunoşteau nici aurorele, nici apusurile, ci doar veşnica amiază.

Odăile care le adăposteau erau ca acele insule care se află în afara marilor linii de navigaţie şi ai căror locuitori aşteaptă uneori anotimpuri întregi un petrolier sau o corabie cu pânze binevoitoare să arunce câteva lăzi de conserve avariate; ca şi aceste insule ele se aflau în afara marilor mişcări umane; în afară, fără a fi totuşi destul de îndepărtate pentru a nu remarca trecerea şi a nu auzi ecoul acestor armate în marş, a acestor şiruri interminabile de muncitori cinstiţi trecând şi retrecând pe poduri suspendate pe piloni de oţel, mai întâi dimineaţa în clar-obscurul zorilor, pentru a se duce la uzinele lor înflăcărate şi urlătoare, şi apoi seara pentru a ajunge din nou la căminele lor liniştite şi a împărţi su sfinţenie pâinea şi carnea cu soţiile şi cu copiii lor. Şi dacă uneori Hebdomeros se lăsa pradă unei prea mari încrederi,aceasta nu însemna deloc că el ar fi fost un naiv sau un exaltat; el vroia *să creadă;* el se forţa să creadă că cutare om este inteligent şi atunci el o afirma sus şi tare între prietenii săi şi cunoştinţele sale şi încerca să se înşele pe sine însuşi; şi totuşi el ştia că în fond *nu era chiar aşa;* în aceşti oameni cu privirea neliniştită şi iritată, în aceşti intelectuali neputincioşi şi înciudaţi care se temeau şi urau ironia şi adevăratul talent şi bântuiau anumite cafenele unde veneau purtând sub braţ, ca o relicvă, ultimul volum al poetului lor preferat, care fatalmente era ca şi ei un neputincios şi un steril constipat în care se recunoşteau întru totul, dar pe care o soartă favorabilă şi o combinaţie de împrejurări îl împinseseră înainte, dându-i astfel dulcea iluzie a gloriei, în aceşti oameni care aşezau atunci pe masă, alături de cafeaua lor cu frişcă, volumul adorat, tras în câteva exemplare numerotate, şi a cărui fiecare pagină de hârtie de Japonia era maculată în mijloc de două sau trei rânduri de prostii pseudo-hermetice şi de baliverne pretenţioase, în toţi aceşti oameni pe care-i recunoştea imediat după anumite semne exterioare care nu înşelau niciodată, în toţi aceşti inşi care-şi dădeau aere de artă şi de literatură, oameni cu privirea bănuitoare, a căror gură nu râsese niciodată cu sinceritate, Hebdomeros simţea ceva *legat;* el simţea că un *nod* îi împiedica să-şi mişte liber braţele şi picioarele, să fugă, să se caţere, să sară, să înoate şi să plonjeze, să spună ceva spiritual, să scrie şi să picteze, într-un cuvânt *să înţeleagă.* Şi adesea, în mulţi oameni, chiar printre cei care se bucurau în mulţimea semenilor lor de reputaţia de a fi inteligenţi, el vedea nodul şi imposibilitatea de a înţelege; iată de ce nodul era



Scanned with OKEN Scanner

pentru Hebdomeros un semn infinit mai profund şi neliniştitor decât semnul itifalic sau cel al ancorei şi securii cu două tăişuri. *Oamenii-noduri,* cum îi numea el, erau pentru Hebdomeros simbolul viu şi ambulant al prostiei umane. El vedea de altfel viaţa ca un enorm nod pe care moartea îl dezleagă; totuşi, considera şi moartea ca un nod refăcut pe care naşterea îl dezleagă la rândul ei; somnul era pentru el *nodul dublu;* dezlegarea completă a nodului se afla după el în eternitate, dincolo de viaţă şi de moarte. Totuşi, aceste obscure fatalităţi nu-i împiedicau pe oameni să-şi vadă de treburile lor. Luni şi vineri era zi de târg; în acele zile, din toate colţurile locuite ale acestei regiuni plate şi monotone, misiţii şi speculanţii se îndreptau spre oraş în lungi şiruri tăcute; ei îşi dădeau întâlnire în piaţa târgului. Numeroşi erai cei ce sufereau de boli venerice devenite cronice pentru că fuseseră prost îngrijite la început; ei profitau de scurta lor şedere în oraş pentru a consulta după-amiaza diverşi specialişti; aceştia, oricare ar fi fost cazul lor, le dădeau întotdeauna întâlnire pentru săptămâna următoare. Spre sfârşitul zilei, piaţa se golea încet; în lungi şiruri negre, speculanţii sifilitici şi blenoragici se întorceau în oraşele vecine şi atunci piaţa devenea pustie ca şi cum nişte trupe ar fi măturat-o cu salve repetate de muschete. Pe trotuare, singura urmă a mulţimii plecate, erau împrăştiate murdării de tot soiul; dar ceea ce predomina mai ales, erau cojile de portocale şi mucurile de ţigări strivite; pe această mizerie, războinici de bronz îşi continuau gestul lor belicos, ca şi când ar fi fost urmaţi de falange de soldaţi fanatizaţi şi vizibili numai pentru ei, iar savanţii de piatră, politicienii de marmură, uneori mânjiţi de fumurile oraşului, marii oameni necunoscuţi şi gheboşi se aplecau de-asupra cărţilor lor, de-asupra instrumentelor şi sulurilor lor de hârtie. Soarele declina la orizont prelungindu-şi razele peste marea şosea municipală, cale care lega oraşul de alte oraşe vecine cu el. Păstori, care, la ora aceasta, urmau calea aceasta pentru a ajunge la cătunele lor din vest, se trezeau în ochi din plin cu toată acea târzie comoară de lumină; aceasta îi împiedica să-şi caute turmele şi irita groaznic. Atunci ei se înfuriau, ţipau la câinii care, înebuniţi de reproşurile stăpânilor, începeau să alerge şi să latre în dreapta şi-n stânga făcînd astfel mai multă încurcătură decât treabă; pentru a vedea mai bine, păstorii, zvârlind înjurături, îşi puneau mâna stângă la frunte ca o vizieră şi cu dreapta agitau bâta lungă şi inseparabilă care, văzută din profil, semăna cu căştile războinicilor pictaţi pe vasele greceşti. Razele soarelui se alungeau acum aproape orizontal peste pulberea purpurie a drumului, iar umbra păstorilor şi a bâtelor se lungea de asemenea; ea se lungea fără măsură, monstruos, ea traversa oraşele, ţinuturile şi mările, ea ajungea foarte departe până în ţara Cimerienilor, acolo jos, unde vânturi îngheţate conservă mult timp zăpada pe munţi; ea atingea acele ţări ale căror locuitori sunt îmbrăcaţi tot anul în blănuri groase şi au o mitologie complicată şi obscenă.

[...] Decorul se schimbă din nou. Crepusculul coborâse. Fundăturile sordide, din care suia putoarea murdăriilor în fermentaţie, erau acum cu totul departe; nu mai erau masacre. Mama Grachilor evoluase, dacă cutezăm să ne exprimăm astfel...



Scanned with OKEN Scanner

...Inşi ce se plimbau întristaţi, cu copii de mînă, se reîntorceau acum la căminele lor cu acea vagă melancolie pe care o dă sentimentul unei bucurii sfârşite, al unei fericiri încheiate. Hebdomeros deschise larg fereastra spre spectacolul vieţii, spre scena lumii. Cu braţele încrucişate pe piept, cu capul sus, ca un navigator în picioare la prova corăbiei înainte de apariţia unui pământ necunoscut, el aşteptă. Dar el trebuia să aştepte, căci încă nu era decât visul, şi chiar visul în vis. La orizont, cerul se luminase de ultimele luciri ale apusului. Fumuri, drepte ca nişte coloane, suiau şi suiau mereu... Hebdomeros se răsuci în pat... «Ce oră poate fi?» şi continuă să-şi vorbească sieşi cu voce tare. — «Cât timp încă?... Curând se va înălţa luna şi odată cu ea vântul şi stelele...; purecii mă devorează, iar enterita îmi sfâşie măruntaiele. Am luat ultimele picături de beladonă şi de măselariţă! Ce poţi să mai speri? În ce să mai crezi? Zeii emigranţi; bucuriile nebuneşti care se ascund îndărătul crângurilor şi fac semne de acolo ca să te apropii, ceea ce nici nu te gîndeşti s-o faci, căci nu te-ai apropia nici măcar cu doi paşi de ele, că deja se vor fi îndepărtat, foarte mult, vai!... Asasinii îndepărtaţi din oraş, pacea şi dreptatea domnind peste tot. Iar tu, pe care le întrevăzui înaintea somnului meu diurn; tu, vizibil doar pentru mine, tu a cărui privire îmi vorbi despre nemurire!»

...Suspicios cum era întotdeauna, el se apropie cu prudenţă, cu o mână în buzunarul pantalonului, cu alta liberă, gata să pareze orice lovitură. Grupuri de hopliţi treceau pe lângă el, având în aspectul lor ceva obstinat şi taciturn. Rachete suiau pe cer, dar fără zgomot; orice zgomot murise. Tot ceea ce e aspru în lume: pietrele pământului, oasele oamenilor şi animalelor, părea a fi dispărut pentru totdeauna; un imens val, gras şi irezistibil, de o infinită tandreţe, înecase totul şi, în mijlocul acestui nou Ocean, corabia lui Hebdomeros plutea nemişcată, cu toate pânzele atârnând. Dar atunci încet, într-un fel enigmatic, o nouă şi stranie încredere începu să renască în sufletul său. La început se temu; ba chiar tremură, cum tremură bătrânul bolnăvicios în fotoliul său, singur în castelul pustiu, în timpul unei nopţi de iarnă, văzând clanţa uşii cum se răsuceşte încet, mişcată din afară de o mână misterioasă. Apoi, dintr-odată, măturate de un suflu irezistibil, spaima, angoasa, îndoiala, nostalgia, nemulţumirea, alarmele, disperările, oboselile, nesiguranţele, laşităţile, slăbiciunile, dezgusturile, neîncrederea, ura, mânia, totul, totul dispăru într-un vârtej formidabil, acolo jos, îndărătul acestor ziduri de cărămidă pe jumătate ruinate, în jurul cărora mărăcinile şi urzicile se legănau ca o maladie tenace. Valuri a căror profunzime verzuie era la suprafaţă în totul brodată cu spumă se năpustiră îndărăt şi imense trupe de cai sălbatici, cu copite aspre ca oţelul, dispărură într-o galopadă neînfrânată, într-o avalanşă de crupe ce se frecau, se izbeau, se împingeau la infinit...

Şi încă o dată fu deşertul şi fu noaptea. Din nou, totul dormea în nemişcare şi tăcere. Deodată, Hebdomeros văzu că femeia aceea avea ochii tatălui său; şi el *înţelese*. Le vorbi despre nemurire, în marea noapte fără de stele.

*În româneşte de ŞTEFAN POPA*

Scanned with OKEN Scanner

# PASCAL QUIGNARD

## TOATE DIMINEŢILE LUMII

### Capitolul I

În primăvara anului 1650 doamna de Sainte Colombe muri. Lăsă două fete în vârstă de doi şi şase ani. Domnul de Sainte Colombe rămase neconsolat de moartea soţiei. O iubea. *Mormântul Regretelor* a fost compus în amintirea ei.

Împreună cu cele două fiice locuia într-o casă cu grădină care dădea spre Bièvre. Îngustă şi împrejmuită, grădina se întindea până la râu. Pe mal erau sălcii şi o barcă în care Sainte Colombe venea să se aşeze seara când timpul era frumos.

Fără să fie bogat, nu se putea plânge de sărăcie. Avea o moşioară în Berry, care îi aducea ceva bani şi vin pe care îl schimba pentru postav ori, câteodată, pe vânat. El personal era stângaci la vânătoare şi-i displăcea să cutreiere pădurile până dincolo de vale.

Cu banii de la elevi îşi mai rotunjea resursele. Preda viola, pe atunci în mare vogă la Londra şi Paris. Era un reputat maestru.

Avea în serviciul său doi valeţi şi o bucătăreasă care se ocupa de micuţe. Un bărbat din societatea care frecventa Port-Royalul, domnul de Bures, le învăţa pe copile literele, cifrele, istoria sfântă şi noţiuni elementare de latină, atât cât să o poată înţelege.

Domnul de Bures locuia în fundătura străzii Saint-Dominique d'Enfer. Îi fusese recomandat de doamna de Pont-Carré lui Sainte Colombe. Acesta îşi învăţase fetele, de la cea mai fragedă vârstă, notele şi cheile. Ele cântau bine şi aveau reale aptitudini pentru muzică.

Când Toinette împlini cinci ani şi Madeleine nouă, toţi trei interpretară mici triouri vocale nu lipsite de dificultăţi, şi el se arătă mulţumit de eleganţa cu care fiicele sale ştiură să le rezolve.

Pe atunci, micuţele semănau mai mult cu Sainte Colombe decât cu mama lor; totuşi, amintirea ei era în el neatinsă. După trei ani, o avea mereu în faţa ochilor. După cinci ani vocea ei îi şoptea încă, mereu, în ureche. Devenise tot mai taciturn, nu se mai ducea nici la Paris, nici la Jouy. Doi ani după moartea doamnei de Sainte Colombe, vându calul. Nu izbutea să-şi domolească regretul de a nu fi fost prezent când soţia lui îşi dăduse sufletul. În acel moment se găsea la căpătâiul unui prieten al răposatului domn Vauquelin care îşi dorise, înainte să moară, puţin vin de Puisey şi muzică. Prietenul se stinsese după prânz. Domnul de Sainte Colombe ajunse acasă, cu careta domnului de Savreux, după

---

* Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Gallimard, 1991. Fragmente



Scanned with OKEN Scanner

miezul nopţii. Soţia sa era deja înveşmântată de înmormântare, înconjurată de lumânări şi de lacrimi. El nu scoase un cuvânt dar nu mai vizită pe nimeni.

Nefiind pietruit drumul către Paris, îţi lua două ceasuri bune de mers pe jos până să ajungi în centru. Închis în casa sa, Sainte Colombe se consacră muzicii. De-a lungul anilor exersă necontenit la violă şi deveni un maestru cunoscut. În cele două anotimpuri care urmară după pierderea soţiei, el repetă aproape cincisprezece ore pe zi. În grădină, între ramurile unui dud uriaş, aflat acolo de pe vremea domnului de Sully, îşi construise un fel de colibă. Patru trepte îi erau suficiente pentru a urca. Putea lucra acolo fără să-şi deranjeze fetiţele care învăţau ori se jucau; sau, la fel, după ce Guignotte, bucătăreasa, le culcase. Considera că muzica ar fi putut tulbura conversaţia celor două micuţe care sporovăiau în întuneric înainte să adoarmă.

Descoperi o manieră nouă de a ţine viola între genunchi fără să o rezeme de picior. Adăugă instrumentului o coardă de bas spre a-i spori gravitatea, smulgându-i tonuri mai adânc melancolice. Perfecţionă tehnica arcuşului, slăbi greutatea mâinii accentuând presiunea doar asupra părului cu ajutorul arătătorului şi mijlociului, ceea ce îi reuşea cu o virtuozitate uluitoare. Unul dintre elevii săi, Côme Le Blanc tatăl, spunea că ajunsese să imite toate inflexiunile glasului omenesc: de la suspinul unei tinere fete, la hohotul de plâns al unui bătrân, de la strigătul de luptă al lui Henri de Navarre, la suava răsuflare a copilului care se străduie când desenează, de la geamătul discordant al patimii până la gravitatea aproape mută, a unui om adâncit în rugăciunea sa.

**Capitolul II**

Cum începea frigul, drumul spre Sainte Colombe se noroia. Sainte Colombe avea oroare de Paris, de pocnetul potcoavelor cailor pe caldarâm, de zăngănitul pintenilor, de scârţâitul osiilor de căruţă şi scâşnetul fierului caleştilor.

Devenise maniac. Zdrobea insecte şi cărăbuşi cu muchia sfeşnicelor, ceea ce isca un zgomot straniu când elitrele şi mandibulele gângăniilor erau strivite încet sub apăsarea feroce a metalului. Fetiţelor le făcea plăcere să-l privească. Ele îi aduceau chiar şi gărgăriţe.

Omul nu devenise totuşi într-atât de rigid cum a fost descris; îşi exprima emoţiile cu stângăcie; nu ştia să facă acele gesturi afectuoase de care sunt atât de dornici copiii; nu era capabil să susţină o conversaţie mai lungă cu cineva, cu excepţia domnilor Baugin şi Lancelot. Sainte Colombe fusese coleg de şcoală cu Claude Lancelot şi-l întâlnise uneori la recepţiile doamnei de Pont-Carré. Domnul de Sainte Colombe era înalt, ţeapăn, uscat şi galben ca o gutuie, cu mişcări bruşte. Se ţinea extrem de drept, într-un fel uimitor, cu privirea fixă şi buzele strânse una de alta. Era deseori ursuz, dar putea fi şi vesel. Îl amuza să joace cărţi cu fiicele sale şi să bea vin. Fuma de asemeni în fiecare seară dintr-o pipă lungă din lut de Ardeni. Nu se preocupa să fie în pas cu moda. Îşi pieptăna părul negru lins ca pe vremea războiului, iar la gât, când pleca de acasă, îşi punea guler încreţit şi tare. În tinereţe fusese prezentat defunctului rege, dar din ziua aceea, fără să se fi ştiut de ce, nu mai călcase pe la Louvre şi nici în vechiul castel de la Saint-Germain. Nu mai purtă decât haine negre. Era tot atât de violent şi irascibil pe cât putea fi de duios. Dacă se întâmpla să audă un plânset în



Scanned with OKEN Scanner

puterea nopţii, urca la etaj, cu lumânarea în mână şi, îngenunchiat între cele două fiice, cânta [...]:

Câteodată, fetiţele, Toinette mai ales, întrebau:

— Cine a fost mama?

Atunci se înnegura şi nu mai puteai să-i smulgi nici un singur cuvânt. Într-o zi le spuse:

— Trebuie să fiţi bune. Trebuie să fiţi muncitoare. Sunt mulţumit de voi, mai ales de Madeleine, care e mai cuminte. Duc dorul mamei voastre. Fiecare amintire despre soţia mea e un crâmpei din bucuria pe care n-o voi mai regăsi niciodată.

Altă dată le rugă să-l ierte că nu ştie cum să le-o spună; că mama lor, dimpotrivă, ştia să vorbească şi să râdă; în ceea ce-l privea, nu găsea nici o plăcere în cuvinte sau în compania oamenilor, a cărţilor şi a discursurilor.

### Capitolul III

[...] Foarte repede, concertele la trei viole ale familiei de Sainte Colombe deveniră renumite. Tinerii nobili sau fiii de burghezi cărora domnul de Sainte Colombe le dădea lecţii, dezvăluindu-le tainele violei, doriră să asiste. Veniră de asemeni şi muzicienii de profesie şi cei care îl preţuiau pe domnul de Sainte Colombe. În cele din urmă acesta ajunse să organizeze, cam la fiecare cinci-sprezece zile, un concert care începea după-amiaza şi dura patru ore. De fiecare dată Sainte Colombe se silea să prezinte lucrări noi. Dar, mai ales, tatăl şi fiicele se lăsau seduşi de improvizaţii la trei viole, şi reuşeau, într-un fel savant, să cânte pe orice temă propusă de vreun ascultător.

### Capitolul IV

Domnii Caignet şi Chambonnières erau nelipsiţi de la concerte şi le elogiau cu tărie. Nobilii îşi făcură din aceste concerte bucuria lor favorită şi se puteau vedea chiar şi cincisprezece caleşti oprite cu cai cu tot în drumul noroios, împiedicînd trecerea călătorilor şi a negustorilor care se îndreptau către Jouy ori Trappes. Regele însuşi, intrigat de tot ce-i ajunsese la ureche, dori să-l asculte pe acest muzician şi pe fetele lui. Îl trimise deci pe domnul Caignet — interpretul oficial de violă al lui Ludovic al XIV-lea, care făcea parte din curtea sa personală. Toinette se repezi să-i deschidă poarta şi-l conduse pe domnul Caignet în grădină. Livid şi furios că era tulburat în intimitatea lucrului său, domnul de Sainte Colombe coborî două din treptele colibei sale şi-i răspunse la salut.

Domnul Caignet îşi puse pălăria pe cap şi spuse:

— Domnule, trăiţi în decădere şi singurătate. Sunteţi invidiat pentru această sălbăticie. Pentru verdeaţa pădurilor care vă înconjoară.

Domnul de Sainte Colombe nu-şi deşcleştă buzele. Îl privea fix.

— Domnule, reluă domnul Caignet, pentru că sunteţi un maestru în arta violei, am primit ordinul să vă invit să cântaţi la Curte. Majetatea Sa şi-a arătat dorinţa de a vă asculta şi, dacă va fi mulţumit, vă va lua printre muzicienii săi personali. În această împrejurare voi avea onoarea de a vă sta alături.

Domnul de Sainte Colombe îi răspunse că era un om în vârstă şi văduv; că avea în grijă două fete, ceea ce îl obliga să adopte un fel de viaţă mai auster decît oricare alt bărbat; că resimţea dezgust pentru lume.



Scanned with OKEN Scanner

— Domnule, spuse el, mi-am încredinţat viaţa unor scânduri cenuşii aflate într-un dud: sunetelor produse de cele şapte corzi ale unei viole; fiicelor mele. Prietenii mei sunt amintirile. Sălciile din jur, apa care curge, cucuvăile, peştii şi florile socului sunt Curtea mea. Spuneţi Majestăţii Sale că palatul său n-are ce face cu un sălbatic, care, de altfel, a fost prezentat defunctului rege, tatăl său, în urmă cu treizeci şi cinci de ani.

— Domnule, răspunse domnul Caignet, n-aţi înţeles sensul intervenţiei mele. Aparţin camerei regale. Dorinţa exprimată de Majestatea Sa e un ordin.

Chipul domnului de Sainte Colombe deveni purpuriu. Ochii îi străluceau de mânie. Făcu un pas înainte, gata să-l atingă:

— Sunt într-atât de sălbatic, domnule, încât gândesc că nu aparţin decât mie însumi. Veţi spune Majestăţii Sale că s-a arătat prea generos când şi-a oprit privirea asupra mea.

Vorbind mereu, domnul de Sainte Colombe îl împinse pe domnul Caignet către casă. Se despărţiră salutându-se. Domnul de Sainte Colombe reintră în coliba sa în vreme ce Toinette se duse la coteţul de păsări.

Dar domnul Caignet se întoarse, cu pălăria şi sabia sa, se spropie de colibă, alungă cu vârful cizmei un curcan şi nişte pui care ciuguleau, se strecură sub podeaua colibei, se aşeză pe iarbă în umbra rădăcinilor şi ascultă multă vreme. Plecă apoi fără ca cineva să-l fi văzut şi se întoarse la Louvre. Vorbi regelui, expuse motivele care-l făceau pe muzician să refuze, şi-i mărturisi impresia minunată şi greu de definit pe care i-o făcuse muzica ascultată pe ascuns [...].

**Capitolul VIII**

Într-o zi, un băietan de şaptesprezece ani, roşu ca o creastă de cocoş bătrân, veni, bătu la uşă şi-o întrebă pe Madeleine dacă-l putea ruga pe domnul de Sainte Colombe să-i devină profesor de violă şi compoziţie. Madeleine îl găsi foarte frumos şi-l conduse în salon.

Cu peruca în mână, tânărul puse o scrisoare închisă şi sigilată cu ceară verde pe masă. Toinette reveni însoţită de Sainte Colombe care se aşeză în tăcere la celălalt capăt al mesei, nu desfăcu scrisoarea, dar făcu semn că-i gata să asculte.

[...] Se numea domnul Marin Marais. Avea obrajii bucălaţi. Se născuse la 31 mai 1656 şi, la vârsta de şase ani, fusese ales, datorită vocii, să facă parte dintre copiii de casă ai regelui, să cânte în corul bisericii aflată în poarta palatului Louvre. Timp de nouă ani purtă roba roşie cu tunică şi pălăria neagră, pătrată, dormi în dormitorul mânăstirii, învăţă literele, să scrie, să citească şi să cânte la violă, totul în răgazul scurt de timp ce-l aveau copiii care alergau necontenit la slujbele de dimineaţă, la ordinele regelui, la liturghii, la slujbele de seară.

Apoi, când vocea i se îngroşă, fu aruncat în stradă, deşi în contractul de corist nu era prevăzut aşa ceva. Încă îi mai era ruşine. Nu ştia unde să se ascundă; pe obraji şi pe picioare era năpădit de păr; glasul i se schimbase.

Evoca acea zi de supremă umilire, dată care-i rămăsese înfiptă în memorie: 22 septembrie 1672. Pentru ultima dată, se opintise sub arcada bisericii, împingând cu umărul poarta mare din lemn aurit. Străbătuse grădina care mărginea mânăstirea Saint-Germain-l'Auxerrois. Văzuse acolo prune brumării în iarbă.

În stradă o rupse la fugă, trecu de For-L'Evêque, coborî panta abruptă spre malul Senei şi se opri. Sena părea învăluită într-o lumină imensă şi densă de



Scanned with OKEN Scanner

sfârşit de vară amestecată cu o ceaţă roşietică. Plângea în hohote şi o porni de-alungul malului pentru a se întoarce la tatăl său. Lovea cu piciorul sau se împiedica de porci, de gâşte, de copiii care se jucau în iarba şi în mâlul uscat al ţărmului. Bărbaţii complet goi şi femeile în cămăşă se spălau în râu, cu apa până la pulpe. Această apă ce curgea între maluri era o rană sângerândă. Rana care-i atinsese gâtul îi părea la fel de iremediabilă ca şi frumuseţea fluviului. Podul, turnurile, vechea cetate, copilăria sa şi Luvrul, bucuria vocii înălţându-se în capelă, jocurile în mica grădină a mânăstirii, tunica lui albă, trecutul său, prunele brumării, toate erau pierdute pentru totdeauna, luate parcă de apa cea roşie. Colegul său de dormitor, Delalande, avea încă voce şi rămăsese acolo. Inima i se împovăra de tristeţe. Se simţea singur, ca un animal behăind, cu mădularul îngroşat şi păros atârnându-i între coapse.

Cu peruca în mână resimţi dintr-o dată ruşine faţă de ceea ce povestise. Domnul de Sainte Colombe stătea pe scaun cu spatele drept, cu o expresie de nepătruns.

Madeleine întinse adolescentului o prăjitură, cu un surâs care-l încuraja să vorbească. Toinette şedea pe lada din spatele tatălui ei, cu bărbia pe genunchi. Băiatul continuă. Când ajunsese la cizmărie, după ce-şi salutase tatăl, nu-şi putuse reţine mult timp hohotele de plâns şi urcase în grabă în încăperea de deasupra atelierului unde se întindeau seara saltelele, să se ascundă acolo. Tatăl său, cu nicovala sau mai degrabă cu calapodul pe genunchi, nu încetă să bată ori să răzuie pielea unei cizme sau a unei ghete. Loviturile de ciocan făceau să-i sară inima şi-l umpleau de scârbă. Ura mirosul de urină al pieilor macerate şi duhoarea stătută din căldarea de sub masa de lucru, unde tatăl său lăsa la înmuiat ştaifurile. Colivia cu papagali şi cârâiturile lor, taburetul fixat în curele, care scârţâia, strigătele tatei — totul îi era insuportabil. Detesta cântecele păsărilor ca şi pe cele fără perdea fredonate de tatăl său, îl scârbea făloşenia şi chiar bunătatea lui, râsul şi glumele lui când un client intra în prăvălie. [...]

Şi-a spus atunci că se va despărţi definitiv de familie, că va deveni muzician, că se va răzbuna pe vocea care-l părăsise şi că va deveni un violist celebru.

Domnul de Sainte Colombe ridică din umeri.

Domnul Marais, tot sucind şi răsucind peruca în mână, explică cum, părăsind Saint-Germain-l'Auxerrois, merse la domnul Caignet care-l protejă aproape un an, ca să-l trimită apoi la domnul Maugars: fiul violistului personal al domnului de Richelieu. Îndată ce-l primi, domnul Maugars îl întrebă dacă auzise de renumitul domn de Sainte Colombe şi de cea de a şaptea coardă a violei sale: domnia sa concepuse un instrument din lemn care acoperea toate posibilităţile vocii omeneşti: a copilului, a femeii, a bărbatului, spartă şi gravă.

Timp de şase luni, domnul Maugars îl puse la muncă apoi îi propuse să meargă să-l găsească pe domnul de Sainte Colombe, care locuia dincolo de fluviu, să-i înmâneze scrisoarea şi să se recomande ca fiind trimis de el.

Tânărul întinse atunci scrisoarea domnului de Sainte Colombe. Acesta rupse sigiliul, o desfăcu, însă fără să o citească, dori să vorbească, se ridică. Şi astfel, un adolescent care nu mai îndrăznea să deschidă gura întâlni un bărbat taciturn.

Domnul de Sainte Colombe nu izbuti să se exprime, puse din nou scrisoarea pe masă, se apropie de Madeleine şi-i şopti că trebuia să-l pună să cânte. Ea ieşi din încăpere.



Scanned with OKEN Scanner

Îmbrăcat în negru, cu gulerul alb plisat, domnul de Sainte Colombe se îndreptă spre şemineu şi se aşeză lângă acesta, într-un fotoliu mare.

Pentru prima lecţie Madeleine îi împrumută viola ei. Marin Marais era încă şi mai stânjenit şi mai roşu decât atunci când intrase în casă. Fetele se aşezară mai aproape, interesate să vadă cum cântă fostul corist de la Saint-Germain-l'Auxerrois.

El se obişnui rapid cu mărimea instrumentului, îl acordă, interpretă o suită compusă de domnul Maugars cu multă precizie şi virtuozitate.

Îşi privi auditoriul. Fetele plecară capul. Domnul de Sainte Colombe spuse:

— Nu cred că te voi admite printre elevii mei.

Urmă o lungă tăcere care făcu să tremure obrazul adolescentului. El strigă deodată cu vocea sa răguşită:

— Cel puţin spuneţi-mi de ce!

— Dumneata faci muzică, domnule. Nu eşti muzician.

Chipul tânărului împietri, ochii i se umplură de lacrimi. Se bâlbâi de disperare:

— Cel puţin îngăduiţi-mi...

Sainte Colombe se ridică, răsuci către foc marele fotoliu de lemn.

Toinette interveni:

— O clipă, tată! Domnul Marais îşi aminteşte poate vreuna din compoziţiile sale.

Domnul Marais încuviinţă cu capul. Se aplecă de îndată asupra violei să o acordeze încă şi mai atent decât o făcuse şi interpretă *Badineria în Si.*

— E bine, tată. E foarte bine! spuse Toinette şi aplaudă când el termină bucata.

— Care-i părerea voastră? întrebă Madeleine întorcându-se temătoare spre tatăl ei.

Sainte Colombe rămăsese în picioare. Îi părăsi brusc dând să iasă. În momentul când tocmai trecea pragul uşii salonului, îşi întoarse faţa, îl privi îndelung pe băiatul care rămăsese aşezat, cu faţa roşie, înspăimîntată, şi zise:

— Vino din nou peste o lună. Îţi voi spune atunci dacă meriţi să te număr printre elevii mei [...].

**Capitolul X**

Când sosi pentru a doua lecţie, Madeleine, foarte zveltă, cu obrajii trandafirii, fu cea care-i deschise poarta cea mare [...].

El se îndreptă către coliba domnului de Sainte Colombe. Era o zi frumoasă de primăvară. Plină de albăstrele şi plină de fluturi. Marin Marais îşi ducea viola pe umăr. Domnul de Sainte Colombe îl lăsă să intre în coliba din dud şi acceptă să-i fie elev, spunând:

— Cunoşti poziţia corpului. Interpretarea dumitale nu-i lipsită de sensibilitate. Arcuşul îţi este uşor şi sprinten. Mâna stângă îţi saltă ca o veveriţă şi se strecoară pe coarde ca un şoricel. Fioriturile dumitale sunt ingenioase şi uneori încântătoare. Dar muzică încă nu am auzit.

Tânărul Marin Marais încerca sentimente amestecate ascultând concluziile maestrului său; era fericit că fusese acceptat ca elev şi fierbea de supărare ascultând rezervele pe care domnul de Sainte Colombe le enumera una după



Scanned with OKEN Scanner

alta, fără să dovedească mai multă emoţie decât dacă ar fi fost vorba să comande grădinarului seminţele şi altoiurile. Acesta continuă:

— Îi vei putea ajuta să danseze pe oamenii care dansează. Îi vei acompania pe actorii care cântă pe scenă. Îţi vei putea câştiga existenţa. Vei trăi înconjurat de muzică dar nu vei fi muzician. Ai oare inimă pentru a simţi? Creier pentru a gândi? Ai măcar idee la ce pot folosi sunetele când nu mai e vorba de dans nici de a delecta urechile regelui?

Totuşi vocea dumitale frântă m-a impresionat. Te accept pentru durerea dumitale, nu pentru arta dumitale. [...]

### Capitolul XI

Trecură lunile. Într-o zi, când era foarte frig şi când câmpia se acoperi iar cu zăpadă, ei nu mai putură studia vreme mai lungă, atât de tare îngheţaseră. Degetele le înţepeniseră şi atunci părăsiră coliba, se întoarseră în casă unde, lângă şemineu, fierseră vin dres cu mirodenii şi scorţişoară şi-l băură.

— Vinul ăsta îmi încălzeşte plămânii şi pântecul, spuse Marin Marais.

— Îl cunoşti pe pictorul Baugin? întrebă Sainte Colombe.

— Nu, domnule, şi nici un alt pictor.

— Odinioară i-am comandat o pânză: colţul mesei mele de lucru din cabinetul de muzică. Să mergem.

— Chiar acum?

— Da.

Marin Marais o privi pe Madeleine de Sainte Colombe: ea stătea în profil lângă fereastră, în faţa geamului prins de chiciură, care deforma imaginea dudului şi-a sălciilor. Asculta cu atenţie. Îi aruncă o privire stranie.

— Haide să mergem, prietene, spuse Sainte Colombe.

— Bine, spuse Marin Marais. O privea pe Madeleine şi îşi tot desfăcea tunica, îşi aranja şi îşi trăgea şnurul gulerului de piele.

— E tocmai la Paris, spuse domnul de Sainte Colombe.

— Bine, îi răspunse Marin Marais. [...]

### Capitolul XII

— Iată Saint-Germain-l'Auxerrois, spuse domnul de Sainte Colombe.

— O ştiu mai bine ca oricine altul. Am cântat zece ani aici, domnule.

— Am ajuns, spuse domnul de Sainte Colombe.

Bătu la uşă. Era o uşă îngustă din lemn sculptat. Se auziră bătând clopotele de la Saint-Germain-l'Auxerrois. O bătrână scoase capul pe uşă. Purta o bonetă de modă veche.

Se regăsiră lângă soba de fier din atelierul domnului Baugin.

Pictorul era ocupat, picta o masă, un pahar pe jumătate plin cu vin roşu, un luth, un caiet de muzică, o pungă de catifea neagră, cărţi de joc, dintre care prima era valetul de treflă, o tablă de şah, pe care se afla o vază cu trei garoafe şi o oglindă octogonală rezemată de peretele atelierului.

— Tot ceea ce ne va răpi moartea e în noaptea ei, şopti Sainte Colombe la urechea elevului său. Toate plăcerile lumii care ne părăsesc, spunându-ne adio.



Scanned with OKEN Scanner

Domnul de Sainte Colombe îl întrebă pe pictor dacă şi-ar putea lua pânza pe care i-o împrumutase: pictorul dorise să o arate unui negustor din Flandra care îşi făcuse o copie. Domnul Baugin făcu un semn bătrânei cu boneta veche pe frunte; ea se înclină şi plecă să aducă prăjituri pe o tavă de abanos. Pictorul îl pofti pe domnul Marais, arătând cu degetul spre paharul de vin cu picior şi spre prăjiturile aurii. Apoi, netulburată, bătrâna, se apucă să învelească tabloul în cârpe şi-l legă cu sfori. Ei îl priveau pe pictor pictând. Domnul de Sainte Colombe şopti din nou la urechea domnului Marais:

— Ascultă sunetul pe care-l face penelul domnului Baugin.

Închiseră ochii şi-l ascultară pictând. Apoi domnul de Sainte Colombe spuse:

— Ai deprins tehnica arcuşului.

Cum domnul Baugin se întoarse şi-i întrebă despre ce şuşoteau între ei:

— Vorbeam de arcuş şi îl comparam cu penelul dumitale, spuse domnul de Sainte Colombe.

— Cred că v-aţi înşelat, spuse pictorul râzând. Eu iubesc aurul. Personal, caut drumul care duce la focul misterios.

Îşi luară rămas bun de la domnul Baugin. Boneta albă de modă veche se înclină scurt în veme ce uşa se şi închidea în spatele lor. În stradă, ninsoarea îşi îndoise furia. Nu mai vedeau nimic şi se poticneau în troienele de zăpadă. Intrară într-un local cu jocuri de noroc care le ieşi în cale. Cerură câte un bol de supă şi-l băură suflând în aburi şi plimbându-se prin încăpere. Se uitau la seniorii care jucau înconjuraţi de servitorii lor. La doamnele tinere care însoţeau cu aplauze loviturile cele mai reuşite. Trecură într-o altă încăpere unde priviră, pe o scenă improvizată, două femei care recitau [...].

În vreme ce actriţele declamau cu mari gesturi stranii, Sainte Colombe şuşoti la urechea lui Marais:

— Iată cum se articulează o frază. Muzica este şi ea o limbă omenească.

Părăsiră localul cu jocuri de noroc. Ninsoarea se oprise, dar zăpada le ajungea acum până la genunchi.

Noaptea era sumbră, fără lună şi fără stele. Un om purtând o făclie pe care o apăra cu mâna trecu pe lângă ei şi ei îl urmară. Mai cădeau câţiva fulgi.

Domnul de Sainte Colombe îşi opri discipolul şi-l prinse de braţ: în faţa lor, un băieţaş îşi dăduse jos pantalonii şi urina făcând o gaură în zăpadă. Zgomotul urinei calde sfărâmând zăpada se suprapunea peste cel al cristalelor de gheaţă ce se topeau încet. Sainte Colombe îşi duse încă o dată degetul la buze:

— Ai deprins să izolezi fioriturile, zise el.

— E şi o coborâre cromatică, adăugă domnul Marais.

Domnul de Sainte Colombe ridică din umeri.

— Voi introduce o coborâre cromatică în cântul pentru înmormântarea voastră, domnule.

Ceea ce şi făcu într-adevăr, câţiva ani mai târziu. Domnul Marais adăugă:

— Poate că adevărata muzică este legată de tăcere?

— Nu, spuse domnul de Sainte Colombe. Tocmai îşi punea şalul de lână pe cap şi pălăria pe deasupra, ca să-l fixeze mai bine. Îşi răsuci centura sabiei care-l împiedica la mers, ţinând mereu strâns sub braţ pachetul, se întoarse şi urină şi el lângă zid.

Se răsuci din nou către domnul Marais zicând:



Scanned with OKEN Scanner

— E târziu. Mi-e frig la picioare. Am onoarea să te salut.
Şi-l părăsi deîndată [...].

### Capitolul XIX

Domnişoara de Sainte Colombe se îmbolnăvi şi slăbi într-atât, încât îşi pierdu puterile şi căzu la pat. Era însărcinată. Marin Marais nu îndrăznea să se intereseze de starea ei, dar se înţelesese cu Toinette ca într-o anumită zi să vină dincolo de locul unde era spălătoria de pe Bièvre. Acolo se oprea să dea calului fân şi să primească ştiri asupra sarcinii Madelenei. Ea născu un copil mort. Marin Marais înmânâ lui Toinette un pachet pe care ea îl transmise surorii sale: conţinea nişte cizme înalte şi galbene din piele de viţel, pe care i le făcuse tatăl lui. Madeleine vru să le arunce în focul din cămin dar Toinette o împiedică. În cele din urmă, se însănătoşi. Ea îi citi pe Părinţii deşertului. Timpul tecea, Marin Marais încetă să mai vină.

În 1675 lucră compoziţia cu domnul Lully. În 1679, Caignet muri. La numai douăzeci şi trei de ani Marin Marais fu numit muzician permanent al regelui, luând locul primului său maestru. Preluă de asemeni conducerea orchestrei în subordinea domnului Lully. Compuse opere. Se căsători cu Catherine d'Amicourt şi avură nouăsprezece copii.

Anul când s-au deschis osuarele de la Port-Royal (anul când regele ceru în scris să fie rase zidurile, exhumate cadavrele domnilor Hamon şi Racine şi să fie aruncate la câini), Marin Marais reluă tema *Visătoarei.*

În 1686, el locuia în rue du Jour, lângă biserica Saint-Eustache.

Toinette se măritase cu domnul Pardoux fiul, care era, ca şi tatăl său, luthier în Cité, şi avu cu el cinci copii.

### Capitolul XX

A noua oară cînd şi-a simţit soţia în preajmă, a fost primăvara. Era în timpul marilor persecuţii din iunie 1679. Pe masa de muzică pusese vin şi o farfurie cu prăjituri. Cânta în colibă. Se întrerupse şi-i vorbi:

— Cum e cu putinţă să vii aici după moarte? Unde mi-e barca? Unde-mi sunt lacrimile când te văd? Eşti oare mai mult un vis? Sunt eu nebun?

— Nu te teme. Barca ţi-a putrezit de multă vreme în râu. Lumea de dincolo nu-i chiar atât de etanşă cum nu era nici ambarcaţiunea ta.

— Sufăr, doamnă, că nu te pot atinge.

— Nu poţi atinge altceva decât vântul, domnule.

Vorbea domol, ca muribunzii.Adăugă:

— Crezi că a fi doar vânt nu-i o suferinţă? Uneori acest vânt aduce până la noi frânturi de muzică. Câteodată lumina poartă până la privirile tale frânturi din înfăţişarea noastră.

Tăcu din nou. Privea mâinile soţului ei, care se odihneau pe lemnul roşu al violei.

— Vai, cum nu ştii să vorbeşti! spuse ea. Ce vrei, prietene? Cântă.

— Ce priveai în tăcere?

— Cântă, odată. Îţi priveam mâna îmbătrânită pe lemnul violei. El rămase împietrit. Îşi privea soţia, apoi, pentru prima dată în viaţa lui, de parcă o vedea întâia oară, se uită la mâna emaciată, galbenă, cu pielea într-adevăr uscată. Îşi privi ambele mâini.



Scanned with OKEN Scanner

Erau atinse de fiorul morţii şi asta îl făcu fericit. Semnele bătrâneţii îl apropiau de ea. Inima bătea să-i rupă pieptul de bucuria care-l încerca şi degetele îi tremurau.

— Mâinile mele, spuse el. Vorbeşti de mâinile mele! [...]

**Capitolul XXVI**

Toate dimineţile lumii sunt fără întoarcere. Trecură anii. Domnul de Sainte Colombe, când se trezea, mângâia cu degete tremurătoare tabloul domnului Baugin şi îşi trăgea cămaşa. Se ducea să-şi măture coliba. Îl ajunsese bătrâneţea. Se îngrijea de asemeni de florile şi arbuştii plantaţi de fiica sa mai mare înainte să se fi spânzurat. Se ducea, pe urmă, să aprindă focul şi să încălzească laptele. Alegea o farfurie de faianţă, groasă şi adâncă, în care îşi mesteca papara.

Domnul Marais nu-l mai văzuse pe domnul de Sainte Colombe din ziua când acesta îl surprinsese sub colibă strănutând, ud până la piele. Domnul Marais ştia că domnul de Saint Colombe cunoştea melodii pe care el nu şi le putea imagina, dar care treceau drept cele mai frumoase din lume. Uneori se deştepta noaptea şi rememora titlurile pe care Madeleine i le şoptise sub jurământul tăcerii: *Bocetele, Infernul, Umbra lui Eneea, Barca lui Charon;* şi regreta că trăia fără să le fi ascultat măcar o dată. Domnul de Sainte Colombe nu avea să publice niciodată ceea ce compusese şi nici ceea ce învăţase de la proprii săi profesori. Domnul Marais era chinuit la gândul operelor care aveau să se piardă pentru totdeauna când domnul de Sainte Colombe va muri. Vroia să le cunoască înainte de a fi fost prea târziu.

Părăsi Versailles-ul. Fie că ploua, fie că ningea, în puterea nopţii îşi croia drum spre Bièvre. Întocmai cum făcea odinioară în drumul către Jouy, îşi priponea calul pe malul unde era spălătoria, ca să nu i se audă nechezatul, urma apoi drumul desfundat, înconjura zidul dinspre râu, se târa sub coliba umedă.

Domnul de Sainte Colombe nu cânta acele compoziţii. Nu interpreta niciodată decît melodii cunoscute de domnul Marais. La drept vorbind, domnul de Sainte Colombe cânta tot mai rar. Se aşterneau lungi tăceri în decursul cărora se întâmpla să-şi vorbească singur.

În fiecare noapte, preţ de trei ani, domnul Marais veni sub colibă spunându-şi: «Va cânta ariile acelea astă seară? Aceasta va fi noaptea?»

**Capitolul XXVII**

În fine, în anul 1689, în noaptea zilei de 23, când frigul era cumplit, pământul ca piatra, vântul înţepa ochii şi urechile, domnul Marais galopă către spălătorie. Luna strălucea. Nu exista nici un nor.

«Oh! îşi spuse domnul Marais, noaptea aceasta e pură, aerul curat, cerul mai îngheţat şi mai etern, luna rotundă. Aud potcoavele calului meu pe pământ. Poate aceasta va fi seara».

Se ascunse în frig, înfăşurându-se strâns cu pelerina neagră. Vântul era într-atât de pătrunzător, încât îşi puse sub el o blană de oaie întoarsă. Cu toate astea îi era rece la şale. Sexul i se închircise cu totul, îngheţat.

Ascultă pe furiş. Urechea, lipită de lemnul îngheţat, începea să-l doară. Sainte Colombe se amuza făcând să sune în gol corzile violei. Potrivea câteva tonalităţi melancolice din arcuş. Apoi, cum se întâmpla din ce în ce mai des, începu să vorbească. Nu mai cânta nimic legat. Interpretarea lui părea dezlânată, puerilă.



Scanned with OKEN Scanner

dezolantă. Domnul Marais îşi apropie urechea de o crăpătură dintre scânduri, să surprindă sensul cuvintelor mormăite când şi când de domnul de Sainte Colombe. Nu desluşea nimic. Nu reţinea decît vorbe despuiate de orice înţeles ca: *piersici zdrobite* sau *ambarcaţiune*. Domnul de Sainte Colombe cântă *Ciacona Dubois* pe care, odinioară, o interpretase în concert împreună cu fiicele sale. Domnul Marais recunoscu tema principală. Piesa se încheie majestuos. Se auzi un oftat, apoi domnul de Sainte Colombe care şoptea:

«Ah! Nu mă adresez decât umbrelor, care sunt prea bătrâne! Care nu se mai mişcă! Ah! Dacă ar mai exista pe lume un altul care să cunoască valoarea muzicii! Am discuta! I-aş încredinţa-o lui, iar eu aş putea muri».

Afară, în frig, tremurând, domnul Marais scăpă atunci el însuşi un suspin. Oftând încă o dată zgâlţâi uşa colibei.

— Cine suspină acolo în liniştea nopţii?

— Un om care a părăsit palatele şi care caută muzica.

Domnul de Sainte Colombe îl recunoscu şi se bucură. Se aplecă şi împinse uşa cu arcuşul. O fâşie de lumină se strecură afară, mult mai palidă însă decât cea care venea de la luna plină. Îndoit din genunchi, Marin Marais rămase în prag. Domnul de Sainte Colombe se aplecă spre el şi-i spuse:

— Ce căutaţi, domnule, în muzică?

— Regretele, lacrimile.

Atunci deschise larg uşa şi se ridică tremurând. Ceremonios, îl salută pe Marin Marais care intră.

La început au tăcut. Domnul de Sainte Colombe reveni pe taburetul său şi-l pofti pe Domnul Marais:

«Luaţi loc!»

Înfăşurat încă în blana de oaie, domnul Marais se aşeză. Emoţia îi făcea stângaci. Rămaseră cu braţele atârnând.

«Domnule, pot îndrăzni să vă cer o ultimă lecţie? întrebă domnul Marais însufleţindu-se brusc.

— Domnule, pot să te ispitesc cu o primă lecţie? îi răspunse domnul de Sainte Colombe cu voce surdă.

Domnul Marais înclină aprobator capul. Domnul de Sainte Colombe tuşi, apoi spuse că dorea să vorbească. Vorbi sacadat.

— E greu, domnule. Muzica vorbeşte acolo unde cuvântul e neputincios. În acest sens, muzica nu-i total omenească. Aşadar ai înţeles că nu-i făcută pentru rege?

— Am descoperit că-i hărăzită lui Dumnezeu.

— Şi dumneavoastră vă înşelaţi, căci Dumnezeu vorbeşte.

— Pentru ureche?

— Ceea ce nu poate fi rostit nu se adresează urechii, domnule.

— Pentru aur?

— Nu. Aurul nu poate fi auzit.

— Glorie?

— Nu. Acestea nu sunt decât nume cu renume.

— Tăcere?

— Nu-i decât contrariul limbajului.

— Pentru muzicienii rivali?

— Nu.



Scanned with OKEN Scanner

— Pentru iubire?
— Nu.
— Pentru regretul iubirii?
— Nu.
— Pentru abandon?
— Nu şi nu.
— Să fie pentru prăjitura dăruită nimănui?
— Nu, deloc. Ce-i o prăjitură? O poţi vedea. Are gust. Se mănâncă. Nu înseamnă nimic.
— Nu mai ştiu, Domnule. Cred că-i paharul de vin ce trebuie vărsat pentru morţi.
— Te apropii.
— O mică adăpătoare pentru cei părăsiţi de limbaj. Pentru umbra copiilor. Pentru loviturile de ciocan ale cizmarilor. Pentru stările care preced copilăria. Când nu respirai încă. Când nu exista lumină.

Pe chipul nemişcat şi atât de bătrân al muzicianului, după câteva momente, se ivi un zâmbet. El luă mâna dolofană a lui Marin Marais în mâna sa descărnată.

— Domnule, adineaori m-ai auzit suspinând. Mor încet şi arta mea odată cu mine. Singure găinile şi gâştele mă vor regreta. Vreau să-ţi încredinţez o arie ori două, capabile să trezească morţii. Să mergem!

Încercă să se ridice dar se opri.

— Mai întâi trebuie să mergem să căutăm viola fiicei mele, Madeleine. Am să-ţi cânt *Bocetele* şi *Barca lui Charon.* Îţi voi prezenta în întregime *Mormântul Regretelor.* Încă n-am găsit, printre elevii mei, nici o ureche demnă să le asculte. Mă vei acompania. Marin Marais îl prinse de braţ. Coborâră treptele colibei şi se îndreptară către casă. Domnul de Sainte Colombe oferi domnului Marais viola Madelenei. Viola era acoperită de praf. O şterseră cu mâinile lor. După aceea, domnul de Sainte Colombe puse pe o farfurie de metal câteva prăjituri rotunde. Amândoi se întoarseră în colibă aducând carafa cu vin, viola, paharele şi farfuria. În vreme ce domnul Marais dezbrăca pelerina neagră şi blana de oaie, aruncându-le pe jos, domnul de Sainte Colombe aranjă locul şi trase în mijlocul colibei, aproape de lucarna prin care se vedea luna albă, masa de scris. Şterse cu degetul umezit de salivă, după ce şi-l trecuse peste buze, două picături de vin roşu căzute lângă farfurie din carafa învelită în împletitura de paie. Domnul de Sainte Colombe deschise caietul de muzică legat în marochin, în timp ce domnul Marais turnă puţin vin fiert, roşu, în paharul său. Domnul Marais apropie lumânarea de cartea de muzică. Se priviră, închiseră cartea, se aşezară şi-şi acordară instrumentele. Domnul de Sainte Colombe bătu sec măsura, ca să-şi potrivească degetele pe coarde. Au interpretat astfel *Bocetele.* În clipa în care cântul celor două viole se înalţă, se priviră. Plângeau. Lumina care pătrundea în colibă prin lucarnă, perlată mai întâi, deveni gălbuie. În timp ce lacrimile le alunecau încet pe nas, pe obraji, pe buze, ei îşi adresară deodată un zâmbet.

Abia în zori se întoarse domnul Marais la Versailles.

*(În curs de apariţie la Editura Cartea Românească)*

*În româneşte de LIVIU CĂLIN*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

# Secolul 20

REDACŢIA: CALEA VICTORIEI 133
P.O. Box 22-318
Bucureşti - România
TEL. 650.64.35
ADMINISTRAŢIA: CALEA VICTORIEI 133
BUCUREŞTI
TEL. 650.64.35
650.50.58

43 804

Tipărit la „Arta Grafică S.A.", Tel.: 336.35.74 ; Fax: 312.67.35

# ARGUMENT

Un numéro bilingue de «SECOLUL 20»?

Pourquoi pas?

On dit, en général, que l'étude et la pratique des langues étrangères contribuent à nous libérer des servitudes de la nôtre. Captifs de la langue roumaine, nous tentons maintenant de nous évader de notre douce prison maternelle, en profitant pour une fois de cet outil de communication réputé comme le plus intelligent du monde, qu'est la langue de Descartes et de Pascal, de Racine et de Mallarmé.

Par une heureuse coïncidence, ce numéro de notre revue — le premier qui se veuille un signal explicite de la francophonie roumaine — est consacré, encore une fois, au langage. Il y a trois ans, nous avons abordé cette problématique d'une façon générale, historique et philosophique. Cette fois, nous essayons d'établir une petite typologie des langages spécifiques aux divers domaines de l'activité spirituelle de l'homme et d'explorer certains systèmes de signes propres aux arts et aux sciences: de la poésie à la politique, de la religion au langage des machines.

Nous voulons ainsi offrir à nos lecteurs français une image plus fidèle, et surtout accessible, de nos préoccupations actuelles. Quant au public roumain, toute une série d'auteurs étrangers, français notamment, lui sont proposés aussi, en traduction. La raison de ce numéro est en même temps une gageure. Nous espérons bien l'avoir tenue.

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

Scanned with OKEN Scanner